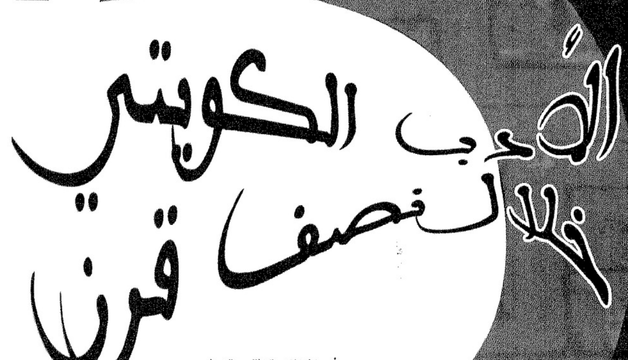
نسخة مجانية توزع مع العدد 351 من سلسلة عالم المعرفة - مايو 2008

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب



أبحاث الندوة التي عقدها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
على هامش مهرجان القرين الثقافي الثامن

1950 - 2000
(الجزء الثاني)

دولة الكويت - 2008



الأدب في الكويت
خلال نصف قرن

(١٩٥٠ - ٢٠٠٠)

الطبعة الثانية - الجزء الثاني

الباحثون:

د. صلاح صالح - د. حميد لحمداني - د. أحمد الهواري

د. إبراهيم غلوم - د. نديم معلا - أ. صدقي حطاب

د. محمد حسن عبد الله - د. فايز الداية

تحرير ومراجعة:

د. غادة حجاوي   د. إلياس البراج



الأدب في الكويت خلال نصف قرن

(١٩٥٠ - ٢٠٠٠)

(إصدار خاص - الطبعة الثانية)

الكويت ٢٠٠٨

الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت
ص. ب: ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الكويت ١٣١٠٠ - فاكس: ٢٤١٣٢٩٩

المحتوى:

أبحاث الندوة التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب تحت عنوان: الأدب في الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠ - ٢٠٠٠).

تحرير ومراجعة:

د. غادة حجاوي - د . إلياس البراج

ساهم في إعداد مادة النقاشات:

فوزية جاسم علي

صدرت الطبعة الأولى في مارس ٢٠٠٣ - دولة الكويت

حقوق النشر محفوظة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الصف والتنفيذ والإخراج والتصحيح:
في وحدة الإنتاج بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

المحتوى

المحتوى

القسم الخامس

القسم السادس

هذا المشروع

يطيب للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يزف إلى قارئ «عالم المعرفة» في عالمنا العربي مشروعا ثقافيا جديدا، يتمثل في هدية ثقافية مجانية تصاحب إصدار «عالم المعرفة» بدءا من العدد ٣٤٩ .

يهدف هذا المشروع، الذي نستهله بكتاب «الأدب في الكويت خلال نصف قرن»، والذي نستكمل الجزء الثاني منه في هذا الكتاب، إلى فتح نافذة يطل منها القارئ العربي على جانب مهم من الإبداع الثقافي في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث برز وعي الإنسان الكويتي منذ بدايات نهضته الحديثة (قبل عقود من بزوغ عصر النفط) بأهمية ثقافته العربية بشقيها التراثي والحديث في تمكين المجتمع الكويتي رغم قلة عدده والوطن الكويتي رغم صغر مساحته، ليس فقط من حث الخطى على طريق التقدم والازدهار الحضاري، بل أيضا بإتاحة الفرصة للكويت لممارسة الدور المرموق الذي اضطلعت به حيال أمتها العربية ومحيطها الإقليمي، وهو الدور الذي كانت له إنعكاسات كثيرة تجيء في صدارتها الجهود الثقافية المبكرة التي أسهمت بها الكويت، ولاتزال، في تنمية الثقافة العربية من خلال توفير خدمة ثقافية رصينة بأسعار رمزية تقع في متناول القارئ العربي.

وتنبع أهمية مشروعنا الثقافي الجديد من أنه يعرِّف المواطن العربي بالنتاج الإبداعي للمثقف والمبدع في الكويت، ليس باعتبار هذا النتاج إبداعا «آخر» أو ثقافة مغايرة، بل بوصفه لونا مختلفا في إطار الثقافة العربية «الواحدة»، وإن تعددت وجوهها، وتباينت رؤاها، تبعا لاختلاف البيئات وتفاعلها مع الزمان والتاريخ.

ونأمل أن يحقق هذا المشروع الثقافي الجديد مزيدا من التقارب والفهم المتبادل بين القارئ العربي في كل مكان، وأشقائه في الكويت، وأن يكون جسرا للتفاعل بين المجتمع الكويتي والمجتمعات العربية، وليس هناك ما هو أقدر من الثقافة على تحقيق هذه المهمة الضرورية والواجبة، من أجل مجتمع عربي أفضل، يتمكن من المضي قدما باتجاه المستقبل، متسلحا بالمعرفة والثقافة والاحترام المتبادل، واليقين بأن الاختلاف والتعدد يمثلان ثراء للأمة العربية وثقافتها، وجسورا تربطها بعالمها وعصرها. ولعل هذا هو الهدف الرئيس من إطلاقنا هذا المشروع الثقافي الذي نأمل أن يحقق ما نصبو إليه، وأن تعم فائدته عالمنا العربي الكبير، وأن يسهم - ولو بقدر ما - في التقدم الحضاري الذي يتطلع إليه الإنسان العربي.

الأمانة العامة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الكويت مارس ٢٠٠٨

تقديم

يسر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت، أن يضع بين يدي القارئ العربي هذا الكتاب عن الأدب في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، آملا بذلك أن يضيف إلى المكتبة العربية إصدارا يسد فراغا مهما، يتعلق بحيز من الإنتاج الأدبي العربي المعاصر، وينضم في الوقت نفسه إلى المؤلفات والإصدارات الكويتية التي أصبحت من معالم الثقافة العربية عامة، وخاصة المطبوعات الدورية (عالم المعرفة والثقافة العالمية وعالم الفكر وإبداعات عالمية وجريدة الفنون)، والتي تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، هذا إضافة إلى المجلة العربية الأولى انتشارا وشمولا، مجلة «العربي»، وعدد من الدوريات الثقافية والعلمية والأكاديمية المتخصصة، الصادرة عن مؤسسات رسمية وجمعيات أهلية.

إن هذا الموقع المتميز للكويت، في نشر الثقافة العربية ومدها بجديد الثقافة العالمية، يندرج في إطار رسالة حضارية ارتضتها وتمسكت بها، وتعززت في ظل حرص شديد من سمو أمير البلاد (الراحل) الشيخ جابر الأحمد الصباح، وسمو ولي العهد رئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح (سمو الأمير الوالد حفظه الله).

وإضافة إلى القيمة الأكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين للقارئ، عبر الصفحات التالية، أن بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكرا بالتزامن مع مراحل نشأتها الأولى، من خلال عدد من الأنشطة التي قام بها أبناؤها الرواد، والتي عكست عشق الكويتيين للثقافة، الذي تطور مع الزمن والتكنولوجيا وازدهر مع مظاهر التقدم السياسي والاقتصادي للبلاد في النصف الثاني من القرن الأخير للألفية

الثانية. ومع هذه التحولات عرفت الكويت أفواجا من الأدباء والشعراء والمسرحيين والكتاب، كانت لهم إنتاجات متنوعة في كل ميدان من هذه الميادين الإبداعية، فأثروا بذلك الأدب العربي المعاصر، ورفدوا رسالة الكويت في الثقافة العربية برافد جديد، يضاف إلى دورها كمركز للنشر الفكري والثقافي، وهو الدور الذي طغى على إسهاماتها الأخرى المكونة لرسالتها الحضارية.

لذا رأى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن الوقت قد حان لينال هذا الإنتاج - المعاصر - حقه من التقييم والنقد والتحليل من منظور النقاد والكتاب العرب عامة، وهذا هو موضوع هذا الإصدار.

فهذا الكتاب يحتوي على أبحاث ومناقشات ندوة «الأدب في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين» التي أقيمت ضمن أنشطة مهرجان القرين الثقافي للعام ٢٠٠٢، غداة اختتام احتفالات الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية. وقد أظهرت أبحاث ومناقشات الندوة ضرورة بذل المزيد من الدراسة والاهتمام بالأدب في الكويت، وفق ما نادى به العديد من المشاركين في الندوة، مما جعل بعضهم يدعو إلى تبني مشروع خاص لترويج كتب المؤلفين الكويتيين على المستوى العربي، ليتسنى لمختلف القراء العرب الاطلاع على إنتاجهم. وبذلك تتكامل عناصر التفاعل اللازمة لتنمية موقع الكويت على هذا الصعيد.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

القسم الثالث

I - المكان في القصة الكويتية

بحث: د. صلاح صالح

II- اشتغال الزمن في القصة القصيرة بالكويت

بحث: د. حميد لحمداني

III - المرأة العربية (الكويتية)...
ورؤية العالم في المتخيل السردي

بحث: أ.د. أحمد الهواري

المكان في القصة الكويتية

الدكتور صلاح صالح(*)

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل
وعلى القلوع تظلّ تطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حافٍ نصف عار
وعلى الرمال على الخليج
جلس الغريب يسرّح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيج
كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون...

بهذا الجيشان الضاج بتفاصيل المكان ومناخاته وفضاءاته افتتح الشاعر قصيدته المحتشدة بفوراته الحسية والشعورية الراشحة بنكهة المكان الكويتي الذي بدا في هذه الافتتاحية المكانية، ذات الطابع الاحتفالي منقطع الشبه بأي مكان آخر في العالم، على الرغم من معرفتنا بأنه مجرد مكان معروف ومألوف على كامل امتداد سواحل الخليج العربي.

وعلى الرغم أيضا مما نعرفه بواسطة الجغرافيا والتجربة الحياتية من أن الصحارى التي تشاطئ الخليج أمكنة فقيرة بالتنوع التضاريسي والموجودات الطبيعية التي تمنح المكان المعرى من تدخلات الأنشطة البشرية، ثراءه وجاذبيته الجمالية الخاصة، فقد تمكن إحساس الشاعر بالمكان وقدرته الفنية على إعادة تفكيكه ثم تركيبه بواسطة اللغة، من جعله مكتظا بكل ما تكتظ به الافتتاحيات السيمفونية الكبرى ذات الطابع الاحتفالي الذي لا يكتسب احتفاليته ما لم يكن هناك حشد كاف من العناصر والفعاليات الكافية لإقامة احتفال، أو البدء بافتتاحية احتفالية سيمفونية كبرى أقامها بدر شاكر السياب في مفتتح إحدى أشهر قصائده من عناصر المكان الكويتي في وقت مبكر من

(*)- دكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة دمشق.
- ناقد وباحث وفنان تشكيلي وأستاذ جامعي.
- يُدرِّس في جامعة الكويت.
- عضو اتحاد الكتاب العرب - سورية.
- أقام معرضين فرديين في سورية وشارك في معارض جماعية عدة، داخل سورية وخارجها.
- صدرت له مجموعة من الكتب الأدبية والنقدية اضافة إلى عدد من الأبحاث والمقالات في الدوريات السورية والعربية في النقد والفنون التشكيلية.
- شارك في فعاليات عدد من الندوات والمؤتمرات النقدية والثقافية العربية في الأردن والقاهرة ولبنان والكويت.

عطائه الشعري، وفي وقت مبكر أيضا من جعل الكويت مكانا مرجعيا، أو بؤريا لأعمال أدبية عدة، قصصية وغير قصصية، أبدعها الأدباء العرب من الكويت ومن خارجها على حد سواء.

والبحث في المكان القصصي الكويتي من الضروري قصره على المكان الكويتي في القصص الكويتية. ولكن الضرورات المنهجية تقتضي قدرا من التحديدات النظرية التي يؤدي إغفالها إلى مقادير متفاوتة من الارتباك والالتباس على الصعد الدرسية والمفهومية - والمصطلحية أيضا - ولذلك توزع البحث على قسمين متمايزين في طبيعة المادة العلمية، وفي طريقة الشغل، فاختص الأول بالجانب النظري التأسيسي الذي استقيت معظم مادته من كتابي النظري «قضايا المكان الروائي» المخصص بكامله للبحث في صلب المكان الروائي وموقعه في نظرية الرواية، كما يشي بذلك عنوان الكتاب، واختص القسم الثاني بالشغل المباشر على الأمكنة القصصية الكويتية.

I - ١ - المكان في نظرية الرواية

ربما كان المكان أقدر ما يعطي «الكينونة» تجسدها وانقطاعها عن الذهنية البحتة ومطلقية التجريد، فهو المتلازم الأهم مع فكرة الوجود، فلا وجود خارج المكان، والكون مكان مطلق، تعجز عن حدوده المقاييس و الأزمنة، وفي تعمد الاقتراب من مدركاتنا «الأرضية» أي المتوائمة مع مقاييس الكرة الأرضية، وأبعادها في المسافة والزمان والحضارة، نجد المرء حين يستعمل تعبير «العالم» إنما يستعمل تعبيرا مكانيا. ونجد أيضا أن المجموعة الشمسية مكان، والكرة الأرضية مكان، وكل قارة مكان، والوطن مكان والمنزل مكان، كما أن هناك من يذهب إلى أن الزمن بحد ذاته، حالة من حالات المكان، ومن السذاجة أن نتصور أنه لا وجود لشيء فوق الزمان، فالزمان ليس إلا حالة من حالات الأشياء. ولا نستطيع أن نصرف الانتباه عن الجذر اللغوي للمكان (ك، و، ن)، فقد ورد في «لسان العرب»: المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام، صارت الميم أصلية، فالمكان في صرف اللغة العربية، اسم مكان من فعل كان الذي يتمتع بخصائص يمكن أن تسمى خصائص إشكالية، على أكثر من صعيد، فهو يحيل دلالته إلى ماض مبهم يتضمن الوجود، أو إحدى حالاته دون أن يثبته مستمرا، وهو في النحو فعل ناقص يتضمن الفاعلية و ينتقص من اكتمال معناها، وينقضه في الوقت نفسه، ففي «كان يفعل» إثبات للفعل من جانب، وإثبات لانتهائه من جانب آخر، وإذا استعمل بمعنى «حدث»، أصبح فعلا تاما، وكثيرا ما يضاف إلى الماضي و المضارع: «كان فعل، كان يفعل» لإكساب الفعل التالي مزيدا من التعين الزماني[1].

وفي هذا السياق تحسن الإشارة إلى استعمال مفردات عربية أخرى للدلالة على المكان، أو المكان الروائي، كالحيز والفضاء والبيئة والفراغ، لكنها تعني أمورا مختلفة، أو متباينة فيما بينها تباينات دقيقة، في معظم الدراسات النظرية العربية، وفي الشغل المباشر على الفن الروائي، وفي معظم الدراسات المترجمة عن لغات أوروبية مختلفة، بحيث يشمل «الفضاء» المكان وجملة المناخات التي يبتعثها الأثر الفني، ويستعمل «الحيز» لتخصيصات مختلفة ضمن المكان الواحد و «البيئة» تعني المكان، ولكنها تعني اشتماله على الأنشطة البشرية ومجمل الأشكال الحياتية النباتية والحيوانية فيه، وربما دلت كلمة «الفراغ» على حالة افتراضية مستحيلة التحقق في إطار التجربة الحسية المباشرة، لأنها تشير إلى شيء يمكن أن نطلق عليه «انعدام المكان أو نفي وجوده» وهذا ما يخرج بصورة جلية عن نطاق التجربة الإنسانية، فالفراغ الذي يحتوي الكينونة البشرية، أو أي كينونة مفترضة أخرى، يفارق حالته الذهنية البحتة ويتحول إلى مجرد «مكان».

وربما كان تداخل الإحاطة بين الكائن العاقل والمكان، والإشكالية الناشئة عن هذا التداخل، فلسفيا ودينيا، أبرز ما يفضي إلى حياة المكان في الفن، وإلى اكتساب هذه «الاستفاضة الموجزة»، إذا صح التعبير، شيئا من مسوغاتها، فالإنسان يتبادل الإحاطة مع الغرفة التي عمّرها وأقام فيها، إنها تحيط به بمساحتها وجدرانها وسقفها، وهو يحيط بها بوعيه و إدراكه، وإنشائه لها، وإذا استُبدل الطرفان بمطلقاتهما القصوى «الإنسان بالخالق، والغرفة بالكون» نكون قد وقفنا في موقع الإطلالة على إحدى القضايا الفلسفية والفقهية الكبرى، أي العلاقة المكانية بين المكون الخالق، والمكان الذي أنشأه، ونكون أيضا قد لامسنا، أو وضعنا أقدامنا على أحد السبل المفضية إلى تبيان أهمية المكان فيزيائيا وفلسفيا، وفنيا، وتبيان دقة التعامل مع علاقة الإنسان بالمكان، واتسام هذا التعامل بمقادير يصعب حصرها من الرهافة والحساسية والإشكالية، والخطورة الفكرية أحيانا، فالإنسان كنوع عاقل أو كفرد عاقل مكان لحلول الزمن، مكان لعبوره أيضا، الجسد البشري الذي فارقته الروح، هو جسد غادرته كمية ما من الزمن، والإنسان مكان للوعي يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها، ابتداء من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة، وانتهاء بالمكان المطلق (الكون)، وربما كان هذا البيت، لابن عربي، الصياغة الأجمل والأدق لما نحن الآن بصدده، حين يقول مخاطبا الإنسان:

وتزعم أنك جرم صغير
وفيك انطوى العالم الأكبر

وفي نظرية الرواية، يدخل المكان عنصرا رئيسا، لا يمكن تجاوزه في أي عمل روائي، وقلما نعثر على تعريف للرواية يهمل عنصر المكان، فالشخصيات تحتاج إلى مكان لحركتها، والزمن يحتاج إلى مكان يحل فيه، ويسير منه أو إليه، والأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل إذا اقتُطعت أو عُزلت عن الأمكنة، فلا شيء يجري ما لم يجد ما ينشئ جريانه عليه، وأيا كانت السيرورة الروائية «زمنية، مكانية نفسية، سياسية إلخ..»، فإن السيرورة تحتاج إلى مكان تسير فيه، والصيرورة تحتاج إلى مكان تؤول إليه، مهما كان شأن المكان ضئيلا، وأيا كان دور الفعل الروائي الذي ينسب إليه.

لقد أدرك النظريون والنقاد قيمة المكان في بناء المعمار الروائي، وأدركوا قيمته في افتتاح الرواية، فتجعله الدكتورة سيزا قاسم شريكاً وحيدا للماضي في اقتسام الافتتاحية الروائية: «تتكون الافتتاحية من عنصرين أساسيين هما الماضي والمكان ... فخص الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان»(٢). كان الروائيون قبل موجة ما سمي بالرواية الجديدة يحصرون دخول القارئ إلى عالمهم الروائي بالمدخل المكاني، فقد «شاع إلى زمن طويل قصص «تقليدي» لا يبدأ سرد الوقائع قبل تصوير الإطار الذي يتم فيه (وصف المكان) في مدينة أو قرية، في شارع أو حي، أو حقل أو غرفة، ووصف الزمان عند الفجر أو المغيب، أو عند الظهيرة». وكان الروائي الرومانسي يشرك المكان في البناء الروائي إلى جانب الزمان (٣)، ولكن احترام «التقليدي» أو الرومانسي للمكان الروائي، لا يعني أن الرواية الحديثة أغفلت المكان ودوره المركزي في بناء الرواية، فقد منح غسان كنفاني الصحراء – المكان في «ما تبقى لكم» دورا بطوليا(٤)، واعتبر محمد بدوي أن رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان «نص مهم يتمحور حول المكان المديني، ويسعى إلى أسطرته من خلال تكييف إنجازات تشكيلية غربية لمعطيات سياق مغاير هو الواقع العربي» (٥). ويقول في موضع آخر من المقالة ذاتها: «إن المقارنة بين، الفترة الزمنية الطويلة في الواقع، والفترة النصية المحورية في الرواية، تأتي بسبب حرص النص على منح المكان بطولة لا يمكن لأي عنصر أن ينهض بها» (٦). ويحدد إسماعيل فهد إسماعيل في «الضفاف الأخرى» المكان والوقت والحالة في رأس بداية معظم فصول الرواية (٧)، وفي «نظرية الأدب» تأكيد واضح لدور «البيئة» التي تتضمن المكان، في صنع العمل الروائي، والحفاظ على وحدته واتساقه: «نكرر مرة أخرى أن البيئة قد تكون المكون الأكبر للمحيط، منظورا إليه كسببية اجتماعية أو طبيعية، كشيء ليس للفرد عليه سيطرة فردية كبيرة» (٨).

إن ما تغير لدى الرواية الحديثة في علاقتها بالمكان، يتعلق بطريقة التعامل التي تخضع المكان لمجموعة جديدة من الكيفيات والتقنيات، ولم يصل التغير إلى محاولة تجاوز دور المكان أو إلغائه، فلقد «دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة، أصبح فيها المكان شرطا للوجود ذاته، وعاملا من العوامل بين الشخصية وتحديد استجاباتها» (٩) ويرى يوري لوتمان في أثناء حديثه عن «بناء النص الفني» أن «الإنسان يُخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية» (١٠) ويرى آلان - روب غرييه أن المكان «موضع خال من الدلالة، أو بمعنى أدق هو محض وجود موضوعي صرف، و إسباغ دلالة ما عليه أمر مناف لطبيعته، بوصفه «مجرد مكان» لا هو عبث ولا هو دلالة، إنه ببساطة موجود. فالسلبية التي تعري المكان من دلالته «حسب غرييه» لا تذهب إلى إلغائه وإلغاء فاعليته، لأن الفاعلية يمكن استصدارها من مجرد الوجود الموضوعي.

ومع موجة «الرواية الجديدة»، التي اقترن انتشارها باسم آلان - روب غرييه، وكتابه المهم «نحو رواية جديدة» بدأ المكان الروائي يغادر انزواءه في الرواية وفي النقد المشتغل عليها، وأخذت الأضواء تشمله شيئا فشيئا، كما أخذ دوره في تشكيل عوالم الروايات الجديدة ينتشر شيئا فشيئا، وابتدأ أيضا يسهم في إغناء النقد الروائي والفكر النظري والجمالي المتعلق بالرواية، بمواد جديدة وموضوعات جديدة، وقيم لم تكن معروفة من قبل. «إن تركيز روب غرييه على أشياء العالم الخارجي له ما يقابله في بعض تقاليد الرواية، وهي تركيز الروائي على أحداث العالم الخارجي، فهو من هذه الناحية لا يضيف إلا نقل المحور من الزمان إلى المكان، وهذا في حد ذاته ثورة، أو بدايات ثورة في الفن لا يحدد كنهها إلا المستقبل» (١١).

- أبعاد المكان

يبدو الحديث عن أبعاد المكان ضربا من النزوع التجريدي الذي يسهم في قطع الصلات بين التصورات النظرية ومعطيات الواقع الموضوعي. فالتعامل الإنساني بشيوعه العريض يتواصل مع المكان، واقعيا وفنيا، خارج منطق القياس والأبعاد، إنه يتعامل معه كمعطى وجودي، ينضم إلى المعطيات الأكثر سلباً من معطيات الحياة. ولكن الصعود قدما في سلم التفكير، الذي يتشكل من ماهية مجرّدة، يخضع المحسوسات ذاتها إلى قدر من التجريد، ولطالما اعتبرت القدرة على الانتقال من المحسوس إلى المجرد إحدى وحدات قياس الرقي الفكري و تطوره، فضلا عن أن التفكير بالشيء، أمر يختلف عن الشيء

- موضوع التفكير. وهذا من المسوغات التي تجعل المكان قابلا للصياغة النظرية التجريدية، وقابلا للتمتع بأبعاد ينتمي بعضها إلى عالم التجريد إضافة إلى أبعاده المادية الملموسة.

والمكان الموضوعي، وليس الروائي فقط، يتمتع بأبعاد عدة، كالبعد الفيزيائي، والبعد الرياضي الهندسي، والبعد الجغرافي، والزمني التاريخي، والذاتي النفسي، والواقعي الموضوعي، والفلسفي الذهني، والتقني الجمالي، ومن النادر أن تستثمر رواية واحدة جميع أبعاد المكان خلال بناء أمكنتها الفنية، بل تبرز البعد المتسق مع سيرورتها العامة ومقولاتها الكبرى، حيث يجري إبراز الأبعاد التاريخية والفلسفية المشبعة بالقيم الأخلاقية الكبرى، الوطنية وغير الوطنية في الروايات التي تنحو المنحى الوطني أو النضالي، ونجد التحديد الجغرافي الهندسي لقطعة أرض في «كانت السماء زرقاء» يسهم إسهاما مباشرا في إبراز المآزق الفظيعة، النفسية والفعلية الخارجية، للشخصيات المأزومة المحاصرة من الداخل والخارج: «أخيرا بان لعينيه خط الأسلاك الشائكة، ولولا الحشائش المتسلقة ما استطاع رؤيته من ذلك البعد، لماذا أحاط صاحب الأرض أرضه بالأسلاك؟ أمن أجل أن يحميها من الآخرين؟ هو يزرعها من أجلهم، يعترضه جدول صغير، ليست به رغبة للاستدارة، ربما يوجد سبب آخر دفعه لإحاطة أرضه بالأسلاك. لعله فعل ذلك من أجل أن يقنع نفسه بأنه يمتلك شيئا، وما دام كذلك فهو موجود»[١٢].

غير أن اكتظاظ المكان بأبعاده الزمنية، وجملة الالتباسات والتداخلات القائمة بين الزمان والمكان أمور تجعل العلاقة بينهما علاقة جدلية نامية باطراد، وتجعل الرواية تسعى دائما إلى استثمار خصوصية هذه العلاقة باطراد. ونحن نرى في الفن الروائي بروز دينامية الزمن ودينامية الشخصيات، وفاعليتها الواضحة، مقابل سلبية المكان وسكونيته المعهودة في صنع النسيج الروائي، فالأحداث الروائية لا تتحرك إلا بتحرك الشخصيات في المجالين الزماني والمكاني، والتحرك الإنساني في المجال الزماني يعني بالضرورة حركة للزمان نفسه، بينما لا يعني الأمر نفسه بالنسبة للمكان، فإن أي حركة مهما ضؤل شأنها تستغرق مسافة زمنية معينة، وهذه المسافة قابلة للقياس بوحدات قياس الزمن المعتادة كالعام و اليوم والساعة وأجزائها. والوحدة الزمنية في المسافة بحد ذاتها تعني حركة جرم في المجال المكاني «الساكن افتراضا» من نقطة إلى نقطة أخرى. فالعام كوحدة لقياس الزمن يعني انتقال الكرة الأرضية من مكان ما في مدارها حول الشمس إلى المكان نفسه، بسرعة ثمانية عشر ميلا و نصف الميل في الثانية [١٣] بعد أن تكون قد قطعت مسافة هائلة في الفضاء الكوني.

فالعام لا يتشكل فقط في تراكم الساعات والأيام والشهور، إنه أيضا هذه المسافة المكانية الهائلة التي تجتازها الكرة الأرضية في أثناء تحركها في مجالها المكاني. واليوم أيضا لا يعني فقط الزمن الذي تستغرقه الأرض في الدوران حول نفسها، إنه بالإضافة إلى ذلك مسافة تعبرها في المكان، فتتماهى المسافتان الزمنية والمكانية بشكل يصعب فيه فصل إحداهما عن الأخرى التي يبدو فيها المكان ساكنا على سطح الأرض، فإن كمية الزمن التي يختزنها المكان، تعني المسافة الزمنية التي عبر بها المكان ببطء أو بسرعة، خلال انتقاله من طور إلى طور، وهذه المسافة في الزمان هي نفسها المسافة التي اجتازها المكان الذي يبدو ساكنا من مكان لآخر، على مستوى الحركة العامة التي تحكم الأرض في دورانها حول الشمس، والتي تحكم ايضا المجرة والمجموعة الشمسية في ارتحالها خلال الفضاء الكوني، و كذلك على مستوى حركة المكان الخاصة داخل المجال الكوني الأرضي.

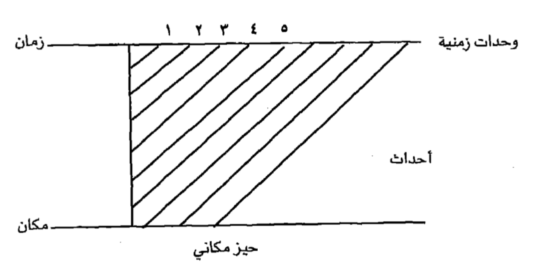
- علاقة المكان بالزمن والشخصيات

الحدث الروائي، أو الحياتي، لا يصبح حدثا بمعزل عن الزمنية، و التغير الذي يمكن أن يكون غاية تنشده الأحداث، لا ينشأ أيضا إلا في صلب الزمنية، «فالزمان موجود لأن التغير موجود، ولكن التغير يحدث دائما في أعمق أغوار الوجود، والإحالة الموضوعية وحدها هي التي يمكنها أن تجعله يبدو نتيجة لسياق محدد، أو للتطور أو عدم التطور» (١٤). فالتغير و التطور والتحولات والولادة والموت والحركة، كلها تعابير زمنية، تنشأ في الأنساق التعاقبية للزمن، ولا تقبل القياس إلا بالوحدات الزمنية المتكررة بشكل تعاقبي، فالتعاقب هو الأكثر قابلية للإدراك، والأكثر قابلية للفعل في الوعي والتجذر في الإحساس، بالإضافة إلى أنه «لا يوجد أي شيء موضوعي حقا في الزمان سوى نسق التعاقب» (١٥). وعلى الرغم من الماهية التجريدية البحتة التي يتشكل منها الزمان، فإن الإنسان أكثر إحساسا بوجوده، وأكثر ارتباطا بعوامله وتحولاته، وبالتالي أكثر قلقا وخوفا من محدودية وجوده فيه، ليس فقط لارتباط الزمان بالنهاية والموت، وإنما أيضا لأن «المادة ما تزال تملأ الزمان بشكل مؤكد أكثر مما تملأ المكان. «خلسة يجري إبدال عبارة الديمومة في الزمان من عبارة البقاء في المكان» (١٦).

فالإنسان بشكل عام، بوعي أو من دون وعي، أكثر إحساسا بأبدية الزمان من أبدية المكان، لأن الأكثرية الساحقة من البشر، تعيش في أمكنة محدودة المساحة، كالمنزل وأمكنة العمل، والمدن والقرى، وهذه الأمكنة يصعب ربطها بفكرة الأبدية والخلود، وهذا من الأسباب التي تكمن وراء ربط محدودية المكان

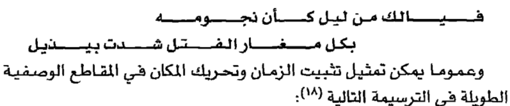
بمحدودية الوجود البشري، وبالمقابل فإن عددا قليلا من البشر يتعايش مع أمكنة شديدة الاتساع، كالبحر والسهول و الصحارى، بحيث يمكنها اتساعُها من ربطها بفكرة الأبدية واللانهائية، بالتوازي مع أبدية الزمن، وعدد أقل من هؤلاء المتعايشين مع الأمكنة الراشحة بفكرة الأبدية، يستشعرون هذه الفكرة، وينقلونها إلى الحيز الواعي من نشاطهم الذهني، كالمفكرين والمتأملين والنظريين والفنانين.

قد يبدو تحريك الزمن في مكان ثابت غير ممكن في التصور النظري البحت، كما أن السكون في المادة المكانية وسواها مستحيل موضوعيا كما أثبت العلم الحديث بعد اكتشاف الذرة ومكوناتها، ولكن الفن يتعامل مع السكون الملموس بالحواس، كما سبقت الإشارة. والترسيمة التالية توضح إمكان جريان الأحداث وامتدادها على عدد من الوحدات الزمنية: ساعات أو أيام أو أعوام ... في حيز مكاني واحد «غرفة أو منزل أو قرية أو مدينة...» (١٧).



يبدو تحريك المكان مقابل تثبيت الزمن مجرد تبديل نظري أو افتراضي لموقعي الطرفين في الحالة السابقة، بسبب صعوبة التحقق الواقعي والفني لحركة المكان معزولة عن حركة الزمان، فحتى في الفن التشكيلي، باعتباره الأقدر على اقتطاع اللحظة وتجميدها في حالة مكانية يمكن أن تكون صاخبة بالحركة - كأحد مشاهد المدينة الحديثة مثلا - نستطيع أن نرصد في اللوحة شكلا من أشكال حركة الزمن، المتجسدة على الأقل في الوقت الذي استغرقه إنجازها من قبل الفنان، أو في الوقت الذي يستغرقه تأملها من قبل المتلقي. فكيف سيكون الأمر مع الزمن الروائي، الذي يصعب تصوره جامدا بسبب جريانه المستقل عن وعي البشر و أفعالهم وأزمنتهم الخاصة.

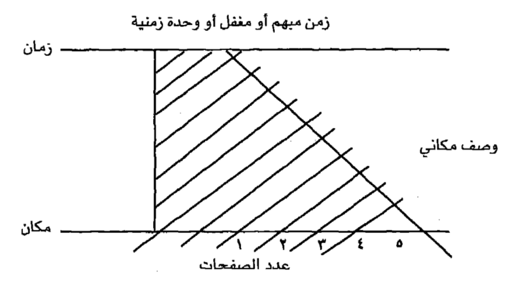
لكن هذه الحالة تعرفها الرواية، على الرغم من أنها تكاد تقصر التعامل معها، على تلك المقاطع الوصفية الطويلة التي يستأثر بها المكان، في أثناء الاحتفال الخاص بتقديمه شاملا ومفصلا، فيمتد الوصف المكاني على عدد من الصفحات مقابل إخضاع الزمن لشيء من التسكين المجازي القائم أساسا في إغفاله وإهماله، ليتسنى للكاتب تقديم ما يريده من المكان، ويمكن رصد هذه الحالة أحيانا في الإيقاف النفسي للزمن، حين يشكو شخص ما من بطء حركة الوقت، كالشكوى من ثبات الشمس في قبة السماء في الروايات التي تجري بعض أحداثها في الصحراء، أو شكوى الشعراء العرب القدماء من طول الليل وثبات النجوم في قبة السماء، كما في بيت امرئ القيس المشهور الذي يصل تثبيت الزمان عنده إلى حدود ربطه بالثبات المكاني ربطا حسيا مباشرا يجسده الحبل القوي المشدود، توخيا لمطلقية الثبات، ومنع الزمن من الانفلات والهرب:



فيالك من ليل كأن نجومه

بكل مغار الفتل شدت بيذبل

وعموما يمكن تمثيل تثبيت الزمان وتحريك المكان في المقاطع الوصفية الطويلة في الترسيمة التالية [١٨]:



إن الوقوف الوصفي المطول عند بعض الأمكنة يلجأ إليه الروائيون في عدد من المواضع التي تؤدي عددا من الوظائف كالإسهاب في وصف الأماكن الغريبة، وشحن جماليات الرواية بالجماليات المستمدة من جمال المكان وغرابته «كجنة أوينهايم» لإدغار آلان بو، و«البحث عن إله مجهول» لجون شتاينبك، والإسهاب أيضا في وصف المكان لغاية تقنية كالتمهيد لاحتضان

حدث قادم، كوصف البحر مثلا قبل ظهور اللوياثان في «موبي ديك»، أو وصف الصحراء لبث جملة من التأملات النظرية والشعرية والفلسفية كما في «مدن الملح»، أو يأتي وصف المكان مصدرا لاستثارة قدر من الذكريات المتمتعة بتأثير خاص في الشخصية كما في «البحث عن الزمن المفقود»، «فالوقوف عند أماكن ألفتنا أكثر إلحاحا من تحديد بضعة تواريخ» (١٩).

إن الإحساس النفسي بالزمن يمكن الكاتب والقارئ من تقديمه متجمدا وفق المنظور النفسي للوحدة الزمنية موضوع التجميد. فالزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، والزمن هو السرد. والتنويه مفيد إلى أن الإحساس النفسي بتوقف الزمن قد يكون بالأصل ناجما عن إحساس مماثل بالمكان. فالاستلاب «المكاني يؤدي بدوره إلى آخر زماني. فالزمن الذي يمر غير محسوب في الزمن الفعلي» (٢٠).

- إسهام المكان في تشكيل الشخصيات

يشيع في أوساط كثيرة، أن تكوين الإنسان ذهنيا ونفسيا يتحدد بالمناخ والطبيعة التضاريسية للمكان، فابن المناطق الباردة يختلف عن ابن المناطق الحارة، وابن الجبل غير ابن السهل، فنجد وفق هذا الرأي أن أغلب الجبليين «في حياتهم العادية أكثر انطواء، وصمتا من سكان السهول وهذا مفهوم. ففي الجبال يضطر الناس عادة إلى العيش في مجموعات مغلقة صغيرة. وإمكان الاختلاط بينهم أقل» (٢١).

لقد تمتع هذا الرأي برواج كبير في الغرب، خلال حروبه الاستعمارية المتتالية لاستعباد الشعوب الأخرى، حيث ترجع الأوساط الاستعمارية أسباب تخلف الشعوب في آسيا وأفريقيا إلى عوامل المناخ والجغرافيا، وبناء على ذلك، فإن على هذه الشعوب أن تنظر إلى دونيتها كمعطى طبيعي بحت، غير قابل للتغيير، ما دام المناخ والتضاريس والعوامل الطبيعية الأخرى أمورا غير قابلة للتغيير. ومن المعروف أن هذا الرأي، على الرغم من شيوعه و تمتعه بالقدرة على الإقناع الظاهري، لم يستطع أن يجد سندا علميا، أو برهانا حاسما من الواقع والتاريخ. كما أن الفلسفات الكبرى التي تسهم في النصيب الأوفر من ثقافة البشرية، لم تتطرق إلى شيء من هذا القبيل، ومع هذا نستطيع أن نعثر على آراء نظرية تحاول باستفاضة ملحوظة، أن تبرز دور الجغرافيا في التطور التاريخي لشعب من الشعوب، وأثرها الحاسم في درجة رقيه الحضاري، وتكوين جملة العادات والقيم التي تسود في أوساطه، حيث يحدد المكان كثيرا من خصائص الملبس والمسكن وتشكيلة المحاصيل الزراعية

ووسائل النقل في مختلف فصول السنة... إلخ. هذا وتضطلع التخوم الطبيعية «السلاسل الجبلية والأنهار وما شابه ذلك» في حالات كثيرة جدا بدور حدود سلالية ولا سيما في الدرجات الأولى من تطور المجتمع.

فوجود الأمكنة موضوعيا لا يرتبط بالوجود الإنساني، ولكن القيمة - الثقافية خصوصا - التي يكتسبها المكان هي قيمة إنسانية بحتة، فالإنسان قادر على منح الأشياء والأمكنة، قيمتها وأبعادها الذهنية والماورائية، وقادر على تغيير ملامحها وتشكيلها وفق أنماط مختلفة، وقادر أيضا على ابتداع بعض أنواعها... إنما يظل وجودها الموضوعي مستقلا عن وعيه ووجوده بالضرورة.

لقد كانت رسالة الإنسان منذ بداية الخليقة هي «أن يخلق بيئته، لا أن يترك البيئة تتحكم فيه وتسيطر عليه» (٢٢)، وكان المنزل أول الأمكنة التي صنعها الإنسان، وبعد المنازل جاءت القرى والمدن، وقلما نجد بقعة على الكرة الأرضية في القرن العشرين، خالية من تأثيرات الفعل البشري، وكأن البشرية تسير فعلا نحو صناعة بيتها الكبير، الذي يشمل كوكب الأرض كله. وفي الفنون عموما، بما فيها الرواية، نشأ اهتمام خاص بالمنزل، فالمنزل ليس مجرد إطار خارجي صنعه الإنسان منذ القدم ليحمي نفسه من عوامل الطبيعة والوحوش والأعداء، بل إنه يكتسب أبعادا اجتماعية ونفسية عدة تخرجه من اعتباره مكونا من مجموعة مواد جامدة، إنه يصبح جزءا من الأسرة، ويكتسب ملامح أمومية أحيانا، إن «بيت الإنسان امتداد لنفسه»(٢٣). وفي أحيان كثيرة يتدخل البيت في حياة الإنسان، لتنحية «عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، فمن دون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا» (٢٤). والمدن والقرى والمنازل والأوابد، أشهر الأمكنة التي يتم إخضاعها واقعيا وفنيا لتأثيرات الإنسان، ولذلك لن يقف البحث عندها بالتفصيل، إلا إذا كان التناول الفني يتم وفق خصوصية معينة تستدعي لفت الانتباه.

I - ٢ - الأمكنة القصصية في القصة الكويتية

مما يجعل البحث في المكان القصصي الكويتي محصورا بمساحة ضيقة هو غلبة القصة القصيرة غلبة واضحة على الفن القصصي الكويتي، فالقصة القصيرة، بطبيعتها الفنية التي تنحو منحى الشعر في التكثيف والاحتفاء بالومضات والالتماعات ذات الدلالة الخاصة تستكثر على المكان القصصي توسيع حيزه، أو تخصيصه بمساحة مناسبة لجعله مكتظا بالدلالات والإيحاءات الخاصة، أو لجعله عنصرا فاعلا في تسيير الأحداث، أو مؤثرا في بقية العناصر التي يتشكل منها النسيج القصصي. ولذلك غلب على القصة

الكويتية - القصيرة معظم الأحيان - قدر واضح من الشح في الشغل على الأمكنة، فاقتصر الأمر في القدر الأعظم من القصص القصيرة، وبعض الروايات على مجرد جعل المكان حاضنا سالبا وساكنا للأحداث التي تجري فوقه، لمجرد أنها لا تستطيع أن تجري من غير وجود المكان.

وفي إطار الفن الروائي الكويتي الذي تفترض طبيعته الفنية توسيع الشغل على الأمكنة الروائية، نجد نوعا من اللامبالاة العامة بالأمكنة الروائية التي يمكن أن تكون ذات قيمة بنائية عالية في المعمار الكلي للعمل الروائي، والتي يمكن أيضا أن تمنحه قيما جمالية عليا، يصل الأمر ببعضها إلى حد استئثار المكان الروائي بما يمكن أن نسميه دور البطولة في الرواية، والاستئثار كذلك بمحورة الأحداث وتبئيرها، وجعل خصوصية المكان وفرادته عاملا حاسما في إنجاز ما يسمى «الجاذبية السردية» في الرواية، وعاملا حاسما أيضا في عملية التخييل، وتحريك بقية العناصر، ودفعها لالتزام ما تلتزمه من سيرورات مختلفة في مجمل وشائج النسيج الروائي، على غرار ما عهدناه في «النهايات» لعبدالرحمن منيف، و«فساد الأمكنة» لصبري موسى، ومعظم أعمال إبراهيم الكوني، وبعض أعمال غسان كنفاني، على سبيل المثال لا الحصر.

إن من الممكن الذهاب إلى وجود عدد لافت من الروايات الكويتية التي شهدت حالة من الهروب الفني من مواجهة المكان ذي الطابع الكويتي الصرف، أي ذلك المكان الذي يحمل نكهة كويتية، لا توجد في أي مكان آخر من العالم، حتى لو كان المكان شديد القرب من المكان الكويتي على المستويات كلها، مع وجود استثناءات ساطعة بطبيعة الحال، نجدها في أعمال قصصية عدة لسليمان الشطي وطالب الرفاعي ووليد الرجيب وليلى العثمان وفاطمة يوسف العلي وثريا البقصمي وغيرهم.

وتتجلى حالة الهروب مما دعوته مواجهة فنية مع المكان في معظم أعمال الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل الذي يندرج في قائمة الروائيين الأغزر إنتاجا على الصعيد العربي، وليس على الصعيد الكويتي فقط، فأعماله الأولى «كانت السماء زرقاء، والمستنقعات الضوئية، والحبل، والضفاف الأخرى» تجري أحداثها في بيئات عراقية، و«ملف الحادثة ٦٧» تجري أحداثها في مكان مبهم من إحدى دول الطوق، أي مصر وسورية ولبنان والأردن، و«الشياح» تجري أحداثها في لبنان، وثلاثية «النيل يجري شمالا: البدايات، والنواطير، والنيل الطعم والرائحة» تجري أحداثها في مصر. وطيبة الإبراهيم تجري رواياتها ذات النزوع إلى الخيال العلمي في أمكنة مبهمة عصية على الانتساب إلى أي جغرافيا تمثل خصوصية إقليمية أو قومية، وروايتها «مذكرات خادم»

ذات اللصوق الأقوى بالخصوصية الكويتية أو الخليجية، عمدت فيها إلى ذكر أسماء الأمكنة بشكل مقلوب «الكويت تصبح تيوك، وكيفان تصبح نافيك» من أجل ربط الرواية بصفتها التخييلية البحتة من جانب، وربما من أجل التملص من التبعات الفنية والتقنية المترتبة على التعيين الواقعي للمكان الواقعي من جانب آخر. وهناك أيضا قصص عدة لسليمان الخليفي، وفاطمة يوسف العلي، وعالية شعيب، وليلى العثمان تجري وقائعها في أوروبا وأمكنة عربية أخرى خارج الكويت.

وإذا أردنا تلمس أسباب الانصراف عن الحفاوة الفنية الخاصة بالمكان ذي الطابع الكويتي الصرف، فالإجابة ليست في موضع الاستحالة، وقد أشار إلى معظمها إسماعيل فهد إسماعيل على لسان الشخصية الرئيسية في «إحداثيات زمن العزلة» وهو يتحدث عن ضيق مساحة دولة الكويت، وعن فقرها بالتنوع الجغرافي اللذين يحولان موضوعيا دون جعلها مكانا ملائما للمقاومة وحرب العصابات، فهي ليست متسعة كالصين التي كانت ميدانا لمسيرة ماو تسي تونغ الكبرى، ولا تضم جبالا وأدغالا وغابات كثيفة مثل فيتنام، ولا جبالا ومزارع لقصب السكر مثل كوبا، وعلى الرغم من أنها أكبر مساحة من لبنان، فإنها لا تضم الجبال الشاهقة والمناطق الوعرة، والمساحات المشجرة والمدن والقرى ذات الكثافة السكانية العالية (٢٥).

وعلى الرغم من أن تلك الإشارات أتت بقصد تبيان مدى صعوبة جعل الكويت مكانا للمقاومة، وجعل المقاومة في هذا المكان غير الملائم من الناحية الجغرافية ضربا من ضروب العبقرية والإعجاز والبطولة الفائقة، فقد تضمنت بشكل غير مباشر تفسيرا لمعظم الأسباب التي حالت دون وجود تلك الحفاوة الفنية المفترضة بالأمكنة القصصية الكويتية.

ومن المستحسن مناقشة أسباب غياب الحفاوة بالمكان على ضوء الواقع الموضوعي للمكان الواقعي الكويتي، مع الإشارة إلى عدم جواز جعل الواقع الموضوعي مرجعية فنية، أو معيارا للجودة، فالواقع الفني للمكان أمر، والمكان الموضوعي أمر آخر. إن هناك أسبابا أدت إلى انصراف قصص كويتية عدة عن الحفاوة المشار إليها، مع الإشارة إلى أن ذكر الأسباب ومناقشتها لا يعني قبولا بها بطبيعة الحال، ومن تلك الأسباب:

- ضيق الرقعة الجغرافية: وقد كثرت الإشارات القصصية إلى صغر مساحة الكويت، ولكن ذلك لا يعني عائقا من الناحية الفنية. فثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة التي تجري أحداثها في أكبر المدن العربية «القاهرة» وفي بلد كبير تبلغ مساحته أضعاف أضعاف مساحة الكويت، تستأثر البيوت والغرف

المغلقة والمساحات الضيقة بالقدر الأعظم من أحداث الثلاثية (٢٦)، كمنزل السيد أحمد عبدالجواد والعوامة على سبيل المثال، ولذلك لا يجوز عد ضيق المساحة سببا جوهريا وراء الانصراف عن الاهتمام اللائق فنيا بالمكان، لكنه في حالة القصة الكويتية بدا قائما، وربما ساهم في ترسيخ الانصراف أن معظم المساحة الكويتية خال أو شبه خال من التجمعات السكانية التي تتمركز في مجموعة من الحواضر التي يشكل اتصالها الراهن فيما بينها مدينة واحدة مترامية الأطراف.

– فقر الكويت بالتنوع الجغرافي والطبيعي: فالكويت لا تضم جبالا عالية وأنهارا وبحيرات وهضابا وما شابه ذلك، بل تتشكل من عراء صحراوي شبه أملس، والعمران متمركز على الشواطئ. ولكن تأملا أعمق للرقعة الجغرافية الكويتية يقودنا إلى غير ذلك، فالوفرة والعبدلي منطقتان زراعيتان تتمتع كل منهما بنظام زراعي شديد الخصوصية، بسبب قسوة المناخ وصعوبة الري وعداوة الصحراء، وجبال الزور يمكن عدها منطقة جبلية فيها الكتل الصخرية الكبيرة والهضاب والمنحدرات، وخور الكويت يمكن عده مكانا فذا من الناحية الواقعية، حيث تتراجع اليابسة لترسم دائرة شبه كاملة للخور ذي المياه الضحلة، المكتظ بالطمي المالح ومخلفات الأنشطة البشرية والحياة البيولوجية والعوالق البحرية. والكويت بكاملها كانت في الأزمنة السحيقة مصبا «دلتا» لنهر الباطن الذي كان ينبع من وسط هضبة نجد، ويسير باتجاه الشمال الشرقي ليصب في خور الكويت، جاعلا من منطقة المصب تشكيلا أرضيا مكونا من طبقات هائلة متراكبة من الحصى والرمال ومخلفات الانجراف النهري (٢٧). وفي الخليج عدد من الجزر (الكويتية) ذات الخصوصية المشهدية الفريدة كجزيرة بوبيان الصخرية الهائلة التي تبدو صورتها ملتبسة بين عدها جزءا من البحر الذي يغمر مده أجزاء واسعة منها، وبين عدها مجرد جزيرة خالية من البشر، لا تضم سوى الصخور والأحواض المائية المالحة شبه المستنقعية. والصحراء بطبيعة الحال مكان فذ من الناحية المشهدية، وخصوصا بعد أن تعرض سطحها إلى تغييرات مشهدية حاسمة فرضتها طبيعة الأنشطة الاقتصادية التي مارسها البشر، وفي طليعتها استخراج البترول ونقله وتكريره.

– افتقاد الصفة المائزة للمكان الكويتي: وهذا الأمر يحتاج أيضا إلى تأمل، فالأمكنة الأرضية متنوعة إلى حد الإعجاز، ومع ذلك تقع ضمن جرم شديد الصغر والضآلة بالمقاييس الفضائية والكونية التي صارت ضمن مرمى الوعي البشري، ولذلك يمكن عد الأمكنة الأرضية متشابهة إلى حد السأم، فالكرة

الأرضية مجرد محيطات وجليد وجبال ووديان وسهول وأنهار وغابات وصحارى ومناطق عمرانية، فالصحراء صحراء، والغابة غابة أيا كان موقعها من كوكب الأرض. فإذا كانت هذه هي حالة الكوكب بكامله، فما الذي يتبقى لبلد صغير يقع على الزاوية الشمالية الغربية للخليج العربي؟ ولا شك في أن ما نناقشه بهذا الخصوص كان قد قر عبر غير طريقة في وعي القاصين الذين انصرفوا عن الاحتفاء المميز فنيا بالمكان، انطلاقا من الشعور بعري المكان من خصائصه المائزة التي تجعله مكانا فذا بين أمكنة الأرض كلها. وما يجب التنبه إليه في هذا الشأن أن طريقة التناول الفني هي التي تخرج بالمكان - مهما كان فقيرا وضحلا وأملس - من حالته الواقعية الاعتيادية، وتنزاح به باتجاه جعله مكانا منقطع المثيل، سواء كان المكان كويتيا أو غير كويتي.

- التبرم اللاشعوري بالمكان الصعب:إن عدد القصص الكويتية التي تجري أحداثها خارج الكويت يشي بوجود نوع من الهروب اللاشعوري من قسوة المكان ومحدوديته وفقره بالتنوع، فكأن كثرة اللجوء إلى الأمكنة غير الكويتية في أوروبا والولايات المتحدة ومصر ولبنان تعبير فني عما يمكن أن نسميه هروبا أو هجرة شبه جماعية كويتية مطلع كل صيف باتجاه تلك الأمكنة، والمسألة بهذا الخصوص لا تتضمن حكم قيمة، بل هي مجرد توصيف لواقع فني يبدو منبثقا عن واقع عياني بصورة غير مباشرة، لقد سمَّت فاطمة يوسف العلي عودة شخصية إحدى قصصها من القاهرة إلى الكويت عودة من «شهر العسل» وشهر العسل في القصة كان مجرد وجودها في القاهرة [٢٨]. وتتناول عالية شعيب في قصص مجموعتها «امرأة تتزوج البحر» الأمكنة الأوروبية بشغف كبير ولغة تزخر بجماليات شعرية أخاذة [٢٩]، ونجد الأمر نفسه في قصص «الشارع الأصفر» لسليمان الخليفي [٣٠]، ولدى جميع الذين تناولوا الأمكنة الأوروبية.

ولا ضير من التسليم بأن الأمكنة الأوروبية أمكنة جميلة، والعيش فيها مزدحم بجماليات نفتقدها في أمكنتنا العربية والخليجية، بالإضافة إلى أن الفترات التي قضاها القاصون الكويتيون في بلدان الغرب تعد من أجمل فترات حياتهم، ولكن لا مفر من تحميل النزوع إلى الأمكنة الأخرى الواقعة خارج الكويت بدلالات عدة، ربما يتصدرها أن الهروب الفني من المكان الضيق الصعب إلى المكان الأرحب الأجمل يعكس واقعا - شعوريا في الحد الأدنى - يعيشه أو عاشه أولئك القاصون في إحدى مراحل حياتهم، أو تمنوه بقوة فرضت عليهم الانتقال من واقع التمني إلى الواقع الفني في القصص.

والإشارة واجبة إلى أن استقصاء جميع الأمكنة التي احتضنت جريان الأحداث في القصص الكويتية، بما في ذلك القصص القصيرة، عملية تبدو

مفرطة الصعوبة، وتبدو أيضا عديمة الجدوى من الناحية الدرسية، فالمهم في هذا الشأن أن نتطرق إلى الأمكنة الأكثر تواترا في تلك القصص، ويمكن وضع الأمكنة الأكثر توترا في مجموعتين رئيستين، تضم الأولى الأمكنة الموجودة داخل الكويت، وتضم الثانية الأمكنة التي تقع خارج الكويت.

- الأمكنة داخل الكويت

الأمكنة الكويتية الأكثر تواترا واستئثارا باستقطاب الأحداث والهواجس العميقة للشخصيات، تتوزع عموما ضمن أربعة قطاعات مكانية كبرى يمكن ترتيبها، بحسب قوة التواتر وكثرة ترديداته وترجيعاته واستقطابه للأحداث وهواجس الشخصيات، على الشكل التالي: البحر، فالبيوت الطينية في الكويت القديمة، فالغرف والشقق في المدينة الحديثة، فالصحراء.

أ - البحر

استقطب البحر عددا لافتا للنظر من القصص الكويتية المهمة من الناحية الفنية، وقد كان الفاعل الرئيس في واحدة من الروايات الأكثر ارتباطا بالخصوصية الكويتية، وقفز إلى عنوان هذه الرواية «وسمية تخرج من البحر» لليلى العثمان، وجعلته الشاعرة عالية شعيب قسيما أو شريكا لحياة امرأة في مجموعتها القصصية «امرأة تتزوج البحر». وما زال الفيلم الكويتي القديم الذي يتحدث عن علاقة الكويتي بالبحر وحجم الشقاء والمرارات الناجمة عن تلك العلاقة «بس يا بحر» علامة مضيئة في تاريخ السينما الكويتية وإحدى مفاخرها. والأسباب التي جعلت البحر المكان الأبرز في القصة الكويتية يمكن إجمالها في ما يلي:

١ - ارتبط البحر بماضي البلد وماضي أبنائه الراغبين بعراقة الانتماء إلى «عصر اللؤلؤ» وليس إلى «عصر النفط» والانتماء إلى كفاح الأجداد المرير في سبيل لقمة العيش، فقد كان البحر يحتضن أنشطة اقتصادية عدة، شكلت مصدرا أساسيا لعيش قطاع كبير من الكويتيين قبل اكتشاف النفط، كصيد اللؤلؤ وتجارته، وأعمال البحر الأخرى المتصلة به والمنبثقة عنه، وصيد الأسماك، وتسيير المراكب التجارية على سطحه. وتمتلئ مجموعة «الصوت الخافت» للدكتور سليمان الشطي بتوصيفات جميلة لمثل تلك الأنشطة كما في «حكاية للآخرين» التي يتحدث فيها عن جوانب من علاقة البحارة بالسفن: «أبداً لا جفاف في هذا المكان، كل الزوايا ندية وهذه أشد ويلات السفن. كل السفن تنز جوانبها كأثداء النساء حين تمتلئ بالحليب»(٣١).

٢ - الأنشطة البحرية أنشطة مجهدة ومشقية للمشتغلين بها في كل البحار، وخصوصا في منطقة الخليج الذي تصل فيه الحرارة إلى أعلى معدلاتها في جميع بحار الأرض، وكان الشقاء، أو الإحساس بالشقاء يتفاقم بسبب التوزيع غير العادل لثمار الجهد المبذول، فالغواص الذي كان يقوم بأصعب الأعمال وأخطرها، ويتعرض لفقد حاسة السمع وفقد التوازن العضوي قبل منتصف العمر، لم يكن يحصل من ثمار جهده إلا على النذر اليسير، بينما يذهب كل شيء إلى صاحب المركب والسماسرة والتجار، ومعروف أن الأمكنة المرتبطة بشقاء الإنسان وبؤسه العميق، لا بد لها من أن تقتحم مساحة كبيرة من الوعي والمشاعر والمخيلة، وتولد صورا مختلفة من التشكيلات الفنية. وقد رسم سليمان الشطي صورا كثيرة دالة لأشكال مختلفة من معاناة البحارة في علاقتهم مع البحر والأعمال المضنية المرتبطة بالشغل على سطحه: «الظلام الدامس الرهيب يحتضن الطبيعة، وأمواج العاصفة العاتية ترتفع لتهبط وتكر على السفينة فتقتحمها ثم تتراجع وقد تركت رذاذها يبتسم سخرية من تلك الهياكل البشرية اللاهثة الشاحبة اللون» (٣٢).

ولا تكتفي ثريا البقصمي بالحديث عما عاناه البحارة والمشتغلون بأعمال السفن في «العرق الأسود» بل تمتلئ هذه المجموعة أيضا بالإشارات إلى الذين ابتلعهم البحر وهم يصارعون موجه ورعبه: «عيناه المسهدتان تعانقان الظلام اللانهائي في مياه البحر المحيطة بزورقه الشراعي، البحر غول يفتح فاهه لالتهام أي أضحية جديدة»(٣٣). وتشير في قصة أخرى إلى تسجيل أسماء الذين التهمهم البحر على جدران المسجد الطيني: «هذا المسجد بسيط بساطة البحارة الذين ساهموا في خلقه، سجلوا على جداره الطيني أسماء رفاقهم الذين ابتلعهم البحر» (٣٤).

٣ - يتمتع البحر بميزة الاتصال بالخارج، والانفتاح على العالم، فالرغبة الباطنية المضمرة بالتعامل معه كمكان للقص، تعكس رغبة باطنية أخرى في استعماله، واستعمال آفاقه وزرقته سبيلا للخروج من مآزق عدة، وجدانية، وغير وجدانية، فالافتتاحية في «وسمية تخرج من البحر» افتتاحية مكانية، وتبدأ بشيء من الحوار مع البحر المتصل مع المجهول: «البحر أمامه مجهول يمتد، ويتراقص موجه، ويتطاير بعض زبده حين تثور موجة إثر اهتزاز النسمات المشتدة بين حين وآخر» (٣٥). ونجد البحر في منطقة «شرق» يشكل نوعا من الملجأ للراوي في الجزء الثاني من سباعية إسماعيل فهد إسماعيل «الحياة وجه آخر»: «قدماه تجاهدان لا تغوصان في الرمل. صوت ارتطام الماء بالساحل. سماء قريبة تزدحم نجوما براقة. خيمة هائلة. البيوت وراء ظهره، وهذه الرائحة الزنخة لهواء الليل القادم من صوب البحر» (٣٦).

٤ - وقريبا من ذلك، نجد الانفتاح على البحر يعكس في العمق رغبة في الانفتاح على الآخر المضمر وراء الآفاق البحرية اللانهائية، مع التذكير بأن التطلع إلى البحر والتوجه إليه بالحياة الوجدانية وعوالم الرهافة الداخلية يعني تطلعا وتوجها إلى الأمام، ونجد ذلك يزحم صفحات كثيرة من مجموعة عالية شعيب «امرأة تتزوج البحر» ونجده أيضا في قصة «الشيء الجديد» لسليمان الشطي: «يجري ويجري للشاطئ البعيد... هناك حيث البعيد شراع أبيض يرتفع عن سطح الماء بفخر، والسفينة تتهادى بعزة» (٣٧).

ب - المدينة القديمة والبيوت الطينية

أول ما يلفت النظر لدى تناول أمكنة الكويت القديمة هو هذا الارتباط العاطفي الطاغي بالمدينة القديمة وأمكنتها قبل اكتشاف النفط، وهناك حشد من الأسباب التي جعلت عددا لافتا من القصص الكويتية يجهر بارتباطات عاطفية جياشة مع بساطة العيش الكويتي في الفترات التي سبقت اكتشاف النفط، بما في ذلك جيشان العواطف تجاه المكان، والجهر بالتحسر على ضياع الأمكنة البسيطة بساطة تلك الحياة التي كانت تصطخب فوقها، على الرغم مما كانت عليه من بؤس وشقاء، ومحدودية مشهدية، ومحدودية موازية فيما كانت تحتويه من تفاصيل.

وتندرج معظم الأسباب في قدر من رواسب الثقافة الرومانسية والحس الرومانسي بالنفور من المدن الحديثة وضجيجها واتهامها بفقدان الخصوصية والتخلي عن الهوية، فالمدينة الحديثة واحدة في أرجاء الأرض كافة، الشوارع نفسها والبنايات العالية نفسها والزحام نفسه، خلافا للمدينة القديمة ذات الأزقة الضيقة والبيوت الطينية التي يتكئ بعضها على بعض، فكأن الاتكاء المتبادل بين البيوت معادل موضوعي أو تعبير عمراني خارجي عن حالة التعاضد الاجتماعي التي كانت سائدة قبل النفط، حسبما تشي بذلك قصص كثيرة كقصة «الهاجس والحطام» للدكتور سليمان الشطي. كما لا يغيب عن الأسباب أيضا نزوع الإنسان نحو أمكنة العيش التي احتضنت طفولته وملاعب صباه وفوراته الوجدانية والحسية والعاطفية الأولى، بالإضافة إلى ما يسمى داء الوطان أو «النوستالجيا» المكانية التي تبقي الحنين إلى الأمكنة المفقودة متفجرا بطريقة شبه مرضية، حتى لو كانت تلك الأمكنة المفقودة أمكنة غير جميلة، وفق المقاييس العامة للجمال، حسبما تشي بذلك القصص التي تناولت تلك الأمكنة الكويتية البائسة ذات اللون الطيني الكالح الوحيد. وتجدر الإشارة إلى أن الحنين للأمكنة المفقودة، أو الأزمنة الضائعة، واحد من الملامح الرئيسة للأدب الإنساني، وليس

العربي أو الكويتي فقط، فالوقوف على أطلال الأحبة، في جاهلية العرب، يشتبك عبر غير طريقة «بالفردوس المفقود» لملتون و«البحث عن الزمن الضائع» لبروست ومع أشكال بكائيات الأمكنة، والأزمنة المفقودة، في القصص الكويتية والعربية المعاصرة، ولا يغيب عن الأسباب أيضا، شكل من أشكال ما يمكن تسميته بانتهازية المثقف، الذي يسعى إلى تبرئة نفسه، والنأي بها عما يجري في الحياة المدينية العصرية، فيسارع إلى إعلان البراءة من طبيعة هذه الحياة المركبة المعقدة المتهمة بالتهام إنسانية الإنسان، وتشييئه، وتحويله إلى سلعة، فيزعم القاص أنه ابن البيوت الطينية، والعيش البسيط، والكفاح المرير في سبيل لقمة العيش، يزعم أنه ابن عصر اللؤلؤ، وليس ابن عصر النفط، أيا بلغ به تمتعه بثمار الحياة الجديدة، في ظل النفط.

وفي هذا الإطار، تبرز معظم قصص مجموعتي ثريا البقصمي «العرق الأسود» و«السدرة»، وقدر لافت من قصص ليلى العثمان، وسليمان الشطي، بالإضافة إلى رواية وليد الرجيب «بدرية» التي تجري أحداثها كلها في الكويت القديمة، وقد أشارت ثريا البقصمي في تقديم «العرق الأسود» صراحة إلى دوران «حوادث تلك القصص في الكويت القديمة، كويت ما قبل النفط» (٢٨).

لقد أشارت تلك القصص، إلى مقادير من الارتباط بين العيش في المدينة القديمة وبيوتها الطينية، من جانب، وبساطة تلك الحياة، التي كانت قائمة، وما كانت تنعم به من تعاضد اجتماعي، وائتلافات حقيقية وليست كاذبة، بين مختلف فئات المجتمع الكويتي القديم، من جانب آخر. صحيح أن الغنى كان موجودا، والفقر كان موجودا، ولكن ملامح المكان لم تكن تعكس الفرق بين الغنى والفقر بشكل حاد، كانت البيوت الكبيرة لذوي الثراء والجاه موجودة إلى جانب بيوت الفقراء، لكنها كانت كلها من الطين، وكانت تتجاور فيما بينها، في معظم الحالات ضمن الشارع أو الزقاق الواحد، أو الحي الواحد، حيث كان ذلك يكسب المكان، نوعا من التجانس العام الذي يمكن أن يشكل عنوانا عريضا لحالة من التجانس الاجتماعي، التي كانت قائمة في كويت ما قبل النفط، حسبما تشي بذلك قصص كثيرة تناولت تلك الأمكنة، في تلك الفترة.

لقد أدت أمكنة الكويت القديمة، في القصص الكويتية المعاصرة، وظائف عدة، ارتبط بعضها بأسباب النزوع المرتبط برواسب الثقافة الرومانسية كما سبقت الإشارة. ولكن، وإلى جانب تأكيد ذلك النزوع الرومانسي، المرتبط بالحنين إلى الأمكنة المفقودة، هناك وظائف أخرى يمكن إدراجها فيما يلي:

١ - الإشارة إلى حالة التجانس الاجتماعي وضآلة الفروق الاجتماعية، بين مختلف فئات المجتمع الكويتي، وانعدام التنافرات التي أخذت في المدينة

المعاصرة، أشكالا حادة، وشديدة التطرف، فكان المكان المتجانس الواحد تجسيدا فنيا لذلك التجانس المفترض، الذي ربما كان موجودا فقط في مظان القاصين، أو في مخيلتهم القصصية التي تصور في أحيان كثيرة ما يجب أن يكون، أو ما كان يجب أن يكون موجوداً. ولا يغيب عن الذهن في هذا الصدد الدلالة الأكثر عمقا للطين والتراب وصلة ذلك بالنزوع العميق لدى أولئك الكتاب إلى فكرة المساواة بين الإنسان والإنسان، سواء كان ذلك النزوع منبثقا من أرضية دينية إسلامية، على أساس أننا كلنا من آدم، وآدم من تراب، وكل شيء من التراب، وإلى التراب، أو كان منبثقا عن الارتباط الفلسفي أو السياسي بالفلسفة والأفكار الاشتراكية المعاصرة، التي تدعو إلى قيام مجتمعات المساواة والعدالة الاجتماعية، وترسيخ مبدأ تكافؤ الفرص. وعلى الرغم من نزوع قصص ثريا البقصمي في «العرق الأسود» إلى إبراز الفروق الاجتماعية الطبقية بين فئات المجتمع الكويتي قبل النفط، فإننا نعثر في المجموعة نفسها على شكل من التوالف الاجتماعي الذي فرضته الأبنية الطينية بصورة غير مباشرة: «الأبواب حولي كثيرة، وكلها تحمل بصمات الزمن. الأعمدة الطينية تطل عليّ بفضول تريد أن تروي لي قصتها... لقد بناها أحد أثرياء الكويت ليجعل منها إسطبلا لخيوله، وبعد ذلك تحول هذا المكان إلى ماخور للحيوانات الأليفة، وعندما بنيت الأسواق من حوله استخدم التجار غرفه التي تحيط به من جميع الجهات مخازن للغلال والحبوب... ولقد اتخذت من بقايا إحدى الغرف التي التهم الزمن جزءا منها دكانا لي»[٣٩]. ونجد في «الهاجس والحطام» إشارة صريحة إلى أن الأبنية الحديثة تؤدي إلى «تنافر القلوب»[٤٠]، مع تبرئة بيوت الطين من فعل ذلك.

٢ – وتكمن الوظيفة الثانية في السعي إلى جعل خصوصية المكان سبيلا لتأكيد خصوصية الهوية، من الناحيتين الفنية والمضمونية، فقد دأب عدد كبير من الروائيين والقاصين العرب، على إنجاز ما يسمى رواية عربية خالصة، منقطعة الصلة بالرواية الغربية، وكان تسيير الأحداث، على أمكنة عربية صرفة، أو أمكنة خاصة بالمنطقة العربية، كالصحارى الشاسعة مثلا، في طليعة الوسائل التي اعتمدها أولئك الروائيون والقاصون لإنجاز رواية ذات سمات عربية خالصة، فالأمكنة العربية هي المسهم الأبرز، وفق هذا التوجه، في إنجاز تلك الرواية ذات الخصوصية العربية. وفي السياق نفسه، لجأ القاصون الكويتيون، إلى الأمكنة، ذات الصفة الكويتية الخالصة، لتكتسب قصصهم هويتها الخاصة المسرفة في الخصوصية التي لا تتقاسمها معها أي قصة أخرى، حتى لو كانت في بلد عربي مجاور شديد التشابه مع الكويت،

مكانيا، وجغرافيا، واجتماعيا. وكانت الكويت القديمة، مدينة وامتدادات مناطقية، هي المؤهل الموضوعي الوحيد لأداء هذه الوظيفة الفنية، من غير أن تكون تلك الأمكنة الكويتية القديمة، أمكنة خاصة بالكويت من الناحية الفعلية، فالبيوت الطينية المتكأكئة على بعضها، والأزقة الضيقة، والفسح الترابية، والمحال التجارية، البسيطة المرتجلة، والأسواق الضيقة المسقوفة، التي تواترت في قصص كويتية عدة، ليست وقفا على الكويت القديمة كما هو معروف، بل هي ملمح عام لمعظم البلدان المطلة على الخليج العربي، لكن بعض تلك القصص، حاول منحها هذه الخصوصية المرتبطة بالكينونة الجمعية، وفكرة الهوية، كارتباط البيوت الكويتية العريقة بزراعة شجرة السدر في فنائها الداخلي، وتمتعها بنمط عمراني خاص على الرغم من تشكله من الطين: «هنا تحت ظلال هذه السدرة كان يتنفس عن قهره بشكل منتظم، خاصة بعد انتهائه من تأدية العمل الذي كلفته به سيدة القصر. فقد استدعته صباح هذا اليوم طالبة منه بلهجة آمرة أن يجند الجواري والغلمان لتنظيف أسقف الأقواس التي في الطابق العلوي» (٤١).

ونجد توصيفا أكثر استفاضة ودقة واحتفالية أيضا، للمنزل الطيني الكويتي القديم العائد لأحد الأثرياء، من خلال الرهبة التي ألقاها في نفس «بدرية»: «طرقت الباب الخشبي الكبير المزين بالمسامير ذات الرؤوس الكبيرة،.. بيت بو نشمي يثير الرهبة لديها فهو كبير، وبه غرف كثيرة تحيط بفناء واسع.. أما الليوان فيبدأ من عند الباب الرئيسي للبيت ويستدير معه.. وفي منتصف الفناء، هناك بركة عميقة مغطاة تملأ بالماء للاستعمال اليومي، هذا غير فناء البهائم، وهو عبارة عن زريبة يربى فيها البقر والأغنام والدواجن» (٤٢).

٣ - إن التغيير الحاسم المتسارع، في نمط العيش الذي فرضته الأنشطة الاقتصادية المرتبطة بإنتاج البترول والثروة الطارئة الطائلة الناجمة عن اكتشافه بتلك الكميات الهائلة، لم يؤد فقط إلى تغييرات حاسمة في ملامح المدينة القديمة وأماكن العيش، بل طمس معالم المكان القديم بكاملها، فأقام مكانها معالم جديدة، ودنيا جديدة، مؤهلة للاستجابة لمقتضيات العصر، ومقتضيات تضاعف الثروة، وسوى ذلك من الأنشطة الاقتصادية المختلفة، التي أدت في جملة ما أدت إليه إلى تدفق أعداد هائلة من العاملين والموظفين، والخبراء، في مختلف مجالات الحياة إلى الكويت، ولذلك كان لا بد من التضحية الموضوعية بالمكان القديم، الذي لم يعد قادرا على الصمود أمام تلك القفزة الهائلة من التطور ذي الإيقاع المتسارع. لقد جرى استئصال هذا المكان

- القديم - من جذوره وكنسه من الرقعة الجغرافية، بشكل كامل، ليحل محله ما نعرفه اليوم، ولأن الجرافات والآلات الحديثة وتقنيات العصر فعلت كل ذلك من تدمير للمكان، واستئصاله من الواقع الجغرافي، وليس مجرد طمس ملامح منه، فقد أراد الفنانون والقاصون الكويتيون، المرتبطون عاطفيا ووجدانيا وفكريا بالمكان القديم، أن يثبتوا استحالة استئصاله من أعماق أبنائه، فإذا كانت الحياة الحديثة قد قتلت المكان القديم من الناحية الظاهرية الخارجية، فقد استطاع ذلك المكان أن يستمر حيا في القصص والقصائد والأغاني، ولوحات الفن التشكيلي، وهذا ما تعجز عن تدميره واستئصاله أي تقنية كانت، ولذلك جاءت حياة المكان القديم، في القصة الكويتية المعاصرة، ردة فعل، وصرخة ضد تدميره من جانب، وجاءت أيضا نوعا من المرثية لذلك المكان، ولكل ما كان حيا بحياته، من جانب آخر.

وتبرز في هذا الشأن قصة «الهاجس والحطام» التي يمكن عدها مرثية حقيقية للمكان القديم ببيوته الطينية التي لم تعد قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحياة الجديدة، فكان لا بد من هدمها وإقامة أبنية عصرية مكانها، سماها «أبوماضي» - الشخصية المحورية في القصة - بيوتا مستوردة: «كيف يستورد الناس بيوتهم ويفقدون كل شيء يربطهم بالمكان، ومع ذلك.. يا للعجب! يتحركون ويضحكون ويسعدون، لقد فقدوا كل إحساس» (٤٣). لقد سعت القصة إلى رصد انعكاس إزالة بيوت الطين على وعي «أبوماضي» البنّاء البسيط الذي كان قد بنى بيوت الحي القديم كلها على امتداد سنوات عمره، ولذلك رأى تقويض المكان تقويضا لنفسه، ولثمرة حياته التي قضاها يبني ويبني، إلى درجة تحول تلك البيوت إلى جزء من نفسه، ولذلك جاء حديثه عن تدمير البيوت الطينية كما لو كان حديثا عن قتل كائنات بشرية مع التمثيل بجثثها: «أخذت المواكب الصفراء تنهش في المنازل ... يختارون الأماكن التي تولى بناءها حسب جدتها، يبدأون بآخر ما عمل ويسيرون ببطء قاتل نحو البقية كأنهم يقطعون أوصاله ويتدرجون بالتعذيب» (٤٤). وتختتم المرثية بالحديث عن بيت وحيد بقي في الظلام كما لو كان شخصا يستشعر اقتراب النهاية التي أتت عليه في اليوم التالي: «المنزل القديم جدا والذي أصبح بفعل هذه الآلات وحيدا. وغادره في المساء وهو ينتصب مع الظلام وحده في تلك الساحة الكبيرة الطارئة، ولكنه لن يستطيع المقاومة. ألا ليت هذا اليوم لا يكون آخر الأيام»(٤٥).

ونجد في ختام «بدرية» نبرة مفعمة بالتحسر على حولي التي كانت يوما غير ما هي عليه الآن: «قدمت سيارتي باتجاه حولي ولم أجد حولي التي تركتها، فقد تغيرت معالمها...» (٤٦).

٤ - الكويت المعاصرة، تضم من الوافدين إليها أكثر مما تضمه من الكويتيين بحسب الإحصاءات الرسمية، ولأن قصصا كويتية كثيرة، أرادت أن تتناول شؤونا كويتية بحتة، أو علاقات الكويتيين بالكويتيين من غير أي تدخلات خارجية، مهما ضؤل شأنها، لجأت تلك القصص إلى المدينة القديمة والأمكنة القديمة، لاستحالة فعل ذلك في المدينة الراهنة المزدحمة، بكل ما هو غير كويتي. وهذا ما يمكن التمثيل عليه بجميع القصص التي جرت في المدينة القديمة دونما استثناء، كقصة «فتحية تختار موتها» التي جاء فيها موت فتحية بيد أمها تجسيدا متطرفا للحالات غير الإنسانية التي يمكن أن تقوم داخل الأسرة الواحدة، بين الأم وابنتها، وليس فقط داخل الجسد الكويتي الكبير، فيأتي المكان كويتيا خالصا ضمن واحد من البيوت الطينية القديمة: «في الليوان الذي يرتفع ثلاث درجات عن أرض الحوش كنا نجلس متلاصقات فوق المطارح الوثيرة والمساند المطرزة .. نتلاصق رغم حرارة الظهيرة..» (٤٧).

ج - البيوت والشقق في المدينة المعاصرة

مقابل الارتباط العاطفي بالأمكنة الكويتية القديمة، نجد نوعا من العزوف، الذي يكاد يكون شاملا، عن العناية الفنية بأمكنة الكويت الحديثة، باستثناء بعض قصص طالب الرفاعي وليلى العثمان، فنحن نلحظ غياب ما يسمى بحس المكان والزمان في معظم القصص التي تناولت الحياة المعاصرة في الكويت المعاصرة، وربما يرجع السبب إلى أن للمدن الحديثة ملامح واحدة في ظل ما يسمى بعصر العولمة، فالحياة المعاصرة ومعاناتها وقضاياها الكبرى تكاد تكون واحدة، في الكويت والقاهرة ولندن ونيويورك...، وهذا ما جعل القصص التي تتناول الحياة العصرية تجري في أمكنة مجردة من التعيين الواقعي، ومجردة من الهوية والخصوصية، فكأنها أمكنة خارج المكان والزمان، أو أمكنة نمطية لأسلوب حياتي جرى تنميطه بصرامة بالغة، فاتخذت شكلا واحدا في جميع الأرجاء التي تسودها المجمعات التجارية الضخمة ومطاعم الوجبات السريعة، وما إلى ذلك.

ولا نعني في هذا الإطار أن يسعى الكاتب إلى تعيين مكان القصة وزمانها بشكل مسبق، بل المفترض أن تستشف هوية المكان وطبيعة المرحلة من خلال السياق النصي للقصة. ففي قصص مجموعة «يحدث كل ليلة» لليلى العثمان، يبلغ عزل بعضها عن الزمان والمكان أن ما كان يجري كان يجري خارج المكان، وخارج القوانين الخاصة التي يفرضها كل مكان. والمسألة لا تتعلق بتوصيف

الأمكنة وجعلها تتدخل في تسيير الأحداث، بل تتعلق بافتقاد حس المكان، فلا نستطيع من خلال بعض قصص «يحدث كل ليلة» أن نعرف أين تجري الأحداث، هل تجري في بلد عربي، أو بلد خليجي، أو في بلد أوروبي؟، فقد بلغ التجريد المكاني حد العجز عن تعيين أي ملمح من ملامح المكان، على الرغم من التضييق الشديد للمساحة المكانية التي احتضنت جريان الأحداث، مع وجود استثناءات قليلة بطبيعة الحال، كالحمام في بياضه ونظافته في قصتي «للانتظار وجوه أخرى». و«حلم الطواويس» اللتين يحصل فيهما توصيف المكان من خلال بث إشارات مقتصدة إلى غرابة المكان، ورعبه ووطأة الإحساس بتلك الغرابة وذلك الرعب، بالإضافة إلى أن القارئ لا يضيع في محاولات تعيين الإطار العام للمكان القصصي الخاص ونسبته إلى البلد «الخليجي» الذي تشي أحداث القصة بأنها تجري فيه[٤٨].

ورواية «ظل الشمس»، وقصص مجموعة «أبو عجاج طال عمرك» لطالب الرفاعي، تجري معظم أحداثها في ورش البناء، وشركات الإنشاءات الهندسية والعمرانية التي تتخذ ملمحا عاما واحدا في كل مكان... نحن لا نعدم في هذه القصص لطالب الرفاعي، وطأة الإحساس بأمكنة الإنشاءات العامة، لكنها وطأة عامة، وليست ذات نكهة كويتية بحتة، كحديثه – وحديث ليلى العثمان أيضا – عن غرف العزاب في خيطان و سواها من الأحياء ذات المستوى الأقل رقيا في الكويت، كما في هذا التوصيف المتحصل من طريقة عيش بعض الوافدين في الكويت ضمن ما يعرف بغرف العزاب: «يتحرك أحد الزميلين .. يبسط فراشه في زاوية أخرى من الغرفة، وينقل الآخر حذاءه ليدلف إلى الحمام، بينما يتحرك هو ... يصعد إلى السرير .. الليلة دوره كي يرتاح وينام بعد هذا النهار المقيت»[٤٩].

وهذا الخروج محصور عموما، كما سبقت الإشارة، في القصص التي تتناول الحياة الكويتية المعاصرة، فهو ينعدم كليا خلال تناول الحياة الكويتية القديمة قبل اكتشاف النفط. وربما ارتد الأمر إلى أن الكويت المعاصرة – المدينة خصوصا – تشكل نوعا من الخروج الموضوعي عن الزمان والمكان، من ناحية تطورها العمراني المدهش، وتنافره مع الإطار الصحراوي الأكثر اتساعا، ومن انقطاع معظم أبنائها الشباب عن الاتصال بماضيهم القريب، أي ماضي آبائهم وأجدادهم المباشرين، وانصرافهم بكليتهم إلى التطلع قدما إلى المستقبل وانبهارهم الذي يبلغ حد العمى بما يغرق السوق المحلية من السلع التي تتصل بأرقى ما أنجزته التكنولوجيا العالمية. وترافق ذلك بقدر واضح من محدودية الاطلاع، والانصراف الواعي وغير الواعي عن التعامل مع الماضي المتشح بما يتشح به من بؤس وشقاء.

من غير المنطقي، أن تنصرف غالبية القصص الكويتية المعاصرة عن تسيير أحداثها في المدينة المعاصرة التي يعيش فيها القاصون جميعا. إن هناك وفرة ملحوظة نسبيا، لدى معظم هؤلاء القاصين، من القصص التي تجري أحداثها في الكويت الحالية، لكن اللافت للانتباه، أن التوصيف العام لهذه الأمكنة المدينية يخلو عموما، أو يكاد يخلو من التعاطف، ولم يحظ بنبرات الحفاوة أو الاحتفالية الفنية، مثلما حظيت بذلك الأمكنة الأوروبية، أو الأمكنة البحرية على سبيل المثال. وربما كان وراء غياب هذه الحفاوة بالمكان المديني الراهن عاملان أساسيان:

الأول: أن العيش اليومي المتكرر في المكان، يغرق أمكنة العيش في حالة شاملة من الاعتيادية التي يمكن أن تسبب الضجر والسأم في بعض الأحيان، وتمنعها اعتياديتها من التطرق الحار إليها عبر الفن، ولذلك نجد أن تلك الأمكنة المدينية نفسها استقطبت حدودا متطرفة من الشحنات العاطفية والحفاوة الفنية، عندما بدا أن الكويتيين قد فقدوها في القصص التي تعرضت لمحنة الكويت، خلال فترة الغزو.

والثاني: أن الروح الواقعية التي سادت معظم القصص الكويتية، إن لم نقل كلها، مال قسم كبير منها إلى تصوير حالات مختلفة لشقاء بعض الشخصيات وحزنها ومعاناتها وبؤسها، ولما كانت هذه الشخصيات تعيش - كما أشرنا إليه - في أمكنة المدينة الحالية، كان من غير المناسب أن تحظى هذه الأمكنة بصياغات تجعل منها أمكنة جميلة. مع الإشارة إلى أن الحفاوة الفنية لا تعني امتداح المكان، والتغني بجمالياته، بل يمكن أن يحدث العكس، حين يأتي توصيف المكان القبيح المرفوض وبناؤه الفني داخل القصة أو الرواية، مكللا بحفاوة فنية عالية، تتجلى أكثر ما تتجلى عبر تخصيص توصيفه بأنساق تعبيرية تحتل حيزا واسعا من المساحة الكلية للعمل الفني، مثلما يحدث في توصيف السجون، والزنزانات الفردية من حفاوة فنية عالية، على الرغم من أن الأمكنة الموصوفة أمكنة قبيحة وبشعة.

وربما كان هنالك عامل آخر أيضا يتجلى في أن كُتابا كثيرين لا يزالون يرون الأمكنة المدينية أمكنة غير جميلة، وهي تخلو من أي ميزة خاصة، فعبروا عن ذلك من خلال إهمال هذه الأمكنة وعدم إيلائها في القصة أي أهمية خاصة مفترضة.

لقد اختصت معظم القصص التي استعملت أمكنة المدينة الحديثة، بتصوير بؤس الناس وشقائهم، كما في رواية «ظل الشمس»، التي جرت معظم أحداثها في منطقة خيطان، لتصوير ما تعانيه شريحة واسعة من الوافدين المصريين

البسطاء الذين كانوا قد باعوا ما فوقهم وما تحتهم، كما يقال، في سبيل الحصول على ثمن بطاقة الطائرة، وثمن الإقامة وإذن العمل، وما شابه ذلك، على أمل الوصول إلى الفردوس المنشود في الكويت، التي صورت لهم على أن النقود تجري في شوارعها، وعلى أن النقود فيها «على كف من يشيل» حسب التعبير المصري الدارج، وما على المصري سوى التعطف ببعض الانحناء، ليلتقط من ذلك السيل المالي كل ما يحلو له التقاطه. لكن واقع الحال كان خلاف ذلك تماما، فقد اضطر ذلك المصري الوافد حامل الشهادة الجامعية إلى العيش مع مجموعة من الشباب الذين تقاسموا غرفة واحدة، مما يسمى غرف العزاب في منطقة خيطان، وانتهت الرواية بانتقال الشخصية المحورية في الرواية، من غرفة ضيقة خانقة، يهدر فيها صوت مكيف هواء رديء ليل نهار، عاجزا عن تبريد بعض هوائها، إلى المكان الأسوأ على وجه الأرض، وليس على أرض الكويت فقط أي السجن [٥٠].

وقصة «الصوت الخافت»، لسليمان الشطي، تجري أحداثها، في شوارع المدينة المزدحمة، وتنتهي بأن رجلا، كانت يداه قد قطعتا وهو يعمل لدى أحد أرباب العمل، ترك لمصيره بدلا من التعويض المفروض، والتكفل بعيشه بعد إصابته، فبدأ يبيع ما يمكن بيعه في سبيل لقمة العيش، وفيما هو ماض ليبيع البشت، آخر ما يمكن بيعه لديه، اشتبهت إحدى العابثات في أنه تحرش بها، فانهالت عليه جموع الشارع ركلا وضربا وإذلالا وتمريغا بالتراب، من غير أن يكلف أحد منهم نفسه التحقق من الأمر، وتبين حقيقة بسيطة وساطعة، تتلخص في أنه مقطوع اليدين، لا يمكنه مسك شيء، فكيف بممارسة التحرش[٥١].

ومثل ذلك البؤس والشقاء الإنساني، نجده في وفرة ملحوظة لدى ليلى العثمان، كما في «طابور الخبز» وفي «حالتين للبيع»، و «تفاصيل للصورة الأخيرة»، و «الجدران تتمزق»، التي استطاعت فيها الكاتبة أن تختار لتبئير قصتها مكانا من أمكنة المدينة شديد الإيحاء، وهو المرحاض القذر في إحدى المدارس المتوسطة للبنات، حيث تلجأ إليه إحدى التلميذات، لتضع فيه مولودا فوجئت بتوقيت خروجه، وكيفيات ذلك الخروج، بعد أن كان قد زرعه في أحشائها اغتصابا زوج أختها الذي لجأت إلى بيته بعد أن فقدت ذويها، فلم يبق لها إلا أختها المتزوجة من ذلك الصهر «الشهم». وقد تأتي توصيف المكان القذر من خلال سرد بشاعة ما حدث، فقد كانت بشاعة المكان وصفته الكابوسية معادلا أو تجسيدا فنيا لبشاعة الحدث، والعكس صحيح، فالمكان القبيح لا يحتضن أحداثا جميلة أو محببة: «يمتد النهر اللزج حتى فتحة المرحاض المليئة بالأوساخ، أكره زميلاتي .. بنات المدرسة.. هل مؤخراتهن

عوجاء لتخطئ الطريق، لماذا يتكوم كل هذا على الأجناب ... رائحة المرحاض، رائحة الماء المتدفق .. أتذكر .. الرائحة نفسها ..» (٥٢).

كانت براعة ليلى العثمان لافتة للنظر في ملاحقة تفاصيل ولادة جنين في مرحاض مدرسي قذر، مع إحاطة عملية الولادة بكل ما يجعلها عسيرة ومفجعة وقاتلة، فالمولود «ابن حرام» كما يقال، والوالدة طفلة، والوالد نذل كبير، والمجتمع فظيع وقاس إلى درجة الرعب، فقد استطاع خنق الاستغاثة، وخنق صرخات الألم في أعماق الفتاة، وأدى إلى أن تبادر فورا إلى قتل المولود خنقا من غير أن تحفل بعدئذ بأي شيء. وفي هذه النقطة يكمن قدر كبير مما يسمى بفنية الاختيار (٥٣)، اختيار المكان المناسب للحدث المناسب، والعكس صحيح.

د - الصحراء

على الرغم من أن الصحراء، تشكل كامل مساحة الكويت، باستثناء مناطق العمران، ومنطقتين زراعيتين: الوفرة على الحدود المشتركة مع السعودية، والعبدلي على الحدود المشتركة مع العراق، فإن هناك ما يشبه الانصراف الكلي عن تناول الصحراء في القصص الكويتية، سواء كان ذلك في إطار جعلها مكانا بؤريا أو ثانويا، أو متصلا بالأحداث وعناء الناس، حتى من ناحية تأثيراتها المناخية التي تجعل المناطق الصحراوية قاطبة، ودول الخليج العربي خاصة، أكثر المناطق حرارة على سطح الكرة الأرضية.

لا شك في أن الصحراء، كانت ماثلة بصورة غير مباشرة، في تلك القصص التي استعملت أمكنة، تبرم ساكنوها بحرارتها الخانقة: «الحر شديد .. الباص يكاد يستفرغ الرطوبة .. أنفاس الفتيات .. صراخ بعضهن وهن يراجعن مادة الجغرافيا» (٥٤)، لكنها لم تحضر إلا عبر لمحات عابرة شكلت في قصة «العطش» لليلى العثمان، مدى منعشا عذبا،للسيارة الفخمة التي اجتازتها بين مدينتين، وشكلت كثبانا رملية أعاقت تدفق السيارات التي اندفعت باتجاه السعودية بشكل عشوائي إثر الغزو في «مذكرات خادم» لطيبة الإبراهيم. لكن أيا من القصص، لم يسع إلى استثمار خصوصية الصحراء، بوصفها مكانا شديد الخصوصية من نواح عدة، يتصدره اتساعها المشهدي الآسر، عدا أنها تشكل كامل الرقعة الجغرافية الكويتية، وتشكل أكثر من تسعين في المائة من مساحة الوطن العربي، بالإضافة إلى أن اعتمادها مكانا بؤريا، أو مكانا فاعلا في الأحداث والشخصيات وحركة الزمان، منح روايات عربية كثيرة، ما يمكن أن نسميه خصوصية الهوية

الفنية العربية، بالإضافة إلي مقادير إضافية أخرى من الشحنات الجمالية المتنوعة، كما في أعمال إبراهيم الكوني وعبد الرحمن منيف، وأعمال أخرى لغسان كنفاني والطيب صالح وصبري موسى، وسواهم.

فعلى الرغم من قوة الارتباط الظاهري بين عنوان قصة «العطش» لليلى العثمان وسياق الأحداث من جانب، والصحراء من جانب آخر، فقد تحولت الصحراء إلى مدى منعش عذب أخرجها من طبيعتها الصحراوية المعروفة، بينما جعلها غسان كنفاني، في روايته الشهيرة «رجال في الشمس»، تقتل ثلاثة فلسطينيين داخل صهريج فارغ، وهم يحاولون الهرب إلى الفردوس الذي كان منشودا في الكويت، مع ملاحظة أن الصحراء الواقعة بين الكويت والبصرة هي نفسها في العملين (٥٥).

والصحراء الكويتية في رواية «بدرية» تخرج من «صحراويتها» وتصبح ربيعا خالصا حين كانت بدرية في مقتبل تفتحها وانطلاقها إلى الحياة: «انتثر النوير بألوانه الفرحة، الأبيض والأصفر والبنفسجي، وفرش الخبيز أوراقه العريضة لهواء الربيع الرقيق، واخضرت أوراق السدر وثقل حملها بالنبق، وأتت طيور الربيع هاربة من برد الشمال لتنعم بشمس الكويت الدافئة العذبة» (٥٦). ولكن المكان نفسه يستعيد تصحره الأقصى حين بدأت محنة بدرية: «كان الصيف لاهبا في يوليو، كانت الأرض جافة ساخنة تلسع أقدامنا الصغيرة العارية، وما أن يلقي أحد بالماء المستعمل خارج بيته حتى تشربه الرمال الصغيرة العارية، وما أن يلقي أحد بالماء المستعمل خارج بيته حتى تشربه الرمال في نهم وتتهافت الزرازير لتنقر الأرض الرطبة بحثا عن قطرة ماء تروي عطشها .. ثم تطير طيرانا قصيرا منهكا من سلك كهربائي إلى آخر بحثا عن بقعة ظل» (٥٧).

ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين الحالتين اللتين عبر بهما المكان الواحد، فعلى الرغم من حرص الكاتب على استعمال النباتات الموجودة في ربيع الكويت كالنوير والخبيز والسدر، فقد أتى المشهد الربيعي مماثلا في عناصره وطريقة صوغه لعشرات المشاهد الربيعية في المنطقة العربية، خلافا لتوصيف المكان نفسه في ظل تموز (يوليو) الذي أجبر الطيور على تحديد قدرتها على الطيران وجعله قصيرا، بحيث كاد يحرمها مما جعلها طيورا، أي من الطيران، وعبر هذه الومضة الذكية فنيا تتجلى خصوصية المكان، من الناحية المشهدية الخالصة، ومن ناحية قدرة المكان الخاص «الصحراء الكويتية» على التأثير في طبائع الكائنات والأشياء، إلى حد أنها كادت ان تستل من الطيور قدرتها على الطيران.

- الأمكنة الواقعة خارج الكويت

الأمكنة التي تقع خارج الكويت، وفي بلدان الغرب على وجه التخصيص، يمكن تحميلها بدلالات إشكالية ناجمة عن مجرد جعل القصة الكويتية، بشخصياتها الكويتية، تجري في أمكنة غير كويتية، إذ يسهم ذلك في منح القصة وشخصياتها قدرا من التغريب المتمتع بجماليات خاصة، تنجم عن استغراق الشخصية القصصية في نأيها عن ذاتها وتخففها من أعبائها الداخلية وروابطها وأثقالها التاريخية التي تشدها موضوعيا إلى الأدنى، وإلى المواضع الأقل جمالا والأقل أهمية، فيأتي التعامل مع الأمكنة الغربية البعيدة تجسيدا فنيا أو متحققا من الناحية الواقعية، لفكرة الاغتراب النفسي، واقتطاف أوقات عذبة أو لحظات سعيدة، أو لحظات مشجية، تخرج الشخصية من قفر المكان المحلي ومحدوديته واكتظاظه - أو حصاره - بما يجعل منه مكانا منفرا وكريها، ويدفع الإنسان إلى تركه أو التحرر منه عند العجز عن تغييره: «مطر مطر .. والغيوم عرائس بيضاء تتعانق في السماء ثم تنفرش ثم تتلاصق، تتزاوج، تطلق شهقة، تلتمع تضيء، تلد المطر .. صوت الزخات له رنين عذب كأغنية أم تتهادى إلى أذني .. تنزلق إلى قلبي أحسها أسمعها .. هواء باريس يلفح وجهي» (٥٨).

ومن دلالات ذلك أيضا أن اللجوء إلى الأمكنة القصصية الأوروبية للشخصيات الكويتية يجسد نزوعا موضوعيا قائما في المجتمع الكويتي لدى قطاع لم يعد ضيقا من الأجيال المتعلمة والمثقفة في الكويت، نزوعا إلى رفض القوانين الاجتماعية السائدة والتمرد عليها أو التخلص من سلطانها عبر الهرب إلى الأمكنة التي لا تخضع لما تخضع له الأمكنة المحلية، فالتبرم من ضغوط مجمل القوانين التي تحكم المكان تدفع المتبرم إلى تغيير المكان، ومعروف أن تغيير المكان الخارجي يسهم في مقادير من تغيير البنية الداخلية للإنسان الذي كان يعيش في المكان السابق، ويفضي به إلى التحرر من قوانين المكان المتروك في سبيل التمتع بقوانين المكان المنشود. وإذا لم يكن النزوح أو الهرب إلى المكان المنشود ممكنا من الناحية الواقعية فليكن كذلك من الناحية التخييلية عبر فن القص.

ولا يغيب عن دلالات النزوع إلى الأمكنة التي تقع خارج الكويت، تجسيد حالة التشتت المكاني التي يعيشها الإنسان بصورة موضوعية، فالإنسان - أي إنسان - لا يكتفي بالعيش في مكان واحد على الإطلاق، بل يعيش دائما في أمكنة متعددة بصورة موضوعية حتى لو كان عاجزا عن الحركة وتغيير المكان، فنحن موجودون في مكان ونفكر دائما أو معظم الأحيان بالأمكنة الأخرى التي

تقع خارج المكان الذي نحن فيه، حتى لو لم تكن الأمكنة الأخرى أمكنة أفضل بالضرورة، ولذلك نجد أن جريان الأحداث للشخصيات الكويتية، في الأمكنة غير الكويتية تعبير موضوعي عن حالة التشتت المكاني، أو حالة النزوع إلى التعامل الموضوعي مع الأمكنة المتعددة.

ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن هذا النزوع إلى تسيير الأحداث في أمكنة غير كويتية يجسد حالة من السلبية والفشل لدى أولئك الهاربين إلى الأمكنة الأفضل، فالحالة المثلى لمن يرى أمكنة الوطن أمكنة سيئة، أو رديئة ومتخلفة وقبيحة، هي أن يعمل ويناضل جاهدا من أجل تحسينها، وتطويرها، وجعلها مماثلة لتلك الأمكنة التي عرفها في الغرب، أو يحلم بالعيش فيها هناك، ولأنه لا يستطيع أن يطور الأمكنة الوطنية نجده يكتفي بالفرار منها للعيش في الأمكنة المتطورة من تلقاء نفسها، أو تلك التي طورها الآخرون.

كما أن القصص الكويتية في الأمكنة الأوروبية تصور أنماطا لعيش الشخصية الكويتية وسلوكها، لا تختلف في شيء عن النمط الذي تعيشه الشخصيات الأوروبية في بيئاتها ومواطنها الطبيعية، وخصوصا فيما يتعلق بما يسمونه التحرر الاجتماعي والنفسي، بمقاييسه كلها، بما في ذلك الصداقات الحرة بين الجنسين، سواء كانت الشخصيات المسرودة شخصيات أنثوية أو ذكورية. وبمجرد عودة هذه الشخصيات إلى أمكنة الوطن ينتهي ما كانت تعيشه هناك، وتعود لتمارس تزمتاتها وتحفظاتها التي لا حصر لها، فكأن العيش ذا الوجهين المتعارضين جوهريا في مكانين متعارضين جوهريا تجسيد لحالة الفصام والشروخ الذاتية العميقة، و التناقضات الحادة التي تنطوي عليها شخصية الإنسان العربي عموما بمن في ذلك الكويتي بطبيعة الحال.

خاتمة: دلالة الأسماء

في القصص الكويتية، وفي الواقع الموضوعي الكويتي أسماء أمكنة كثيرة، يمكن تحميلها بدلالات إضافية خارج دلالاتها المباشرة في تعيين المكان، ووسمه باسم يميزه عن سواه من الأمكنة الأخرى، والتغني بالأمكنة وأسمائها قديم قدم الثقافة العربية ذاتها، حيث ابتدأت معظم قصائد الجاهليين، بوقوفهم على أطلال أمكنة بذاتها، فعندما درست تلك الأمكنة، وفقدت ملامحها التي كانت موجودة قبل وقوف الشاعر وقفته الطللية المشهورة، صار اللوذ بأسمائها، والفزع إلى الاسم بعد فقد المسمى، تعويضا أو معادلا فنيا وشعوريا عن تبدد المكان وخروجه من صفاته الحية، التي كانت تزخم وجدان الشاعر، ووجدان أحبائه، لالتزام صفته الطللية التي افتتحت بها تلك القصائد. فالدخول

وحومل وتوضح، والمقراة وحومانة الدراج، والمتثلم وبرقة ثهمد، والعلياء، والسند، وسواها من أسماء الأمكنة التي تزخر بها المقدمات الطللية الجاهلية، صارت كلها تصب مباشرة في عمق الموروث الثقافي لأبناء الثقافة العربية كافة، وصارت أيضًا ملمحًا من ملامح الشعر العربي القديم، حتى على المستوى العالمي.

وهناك دلالات أخرى تحملها أسماء أمكنة كثيرة، كالأمكنة المقدسة في الجزيرة العربية التي شهدت المراحل الأولى لتكون الإسلام. وصارت محورًا رئيساً لقصائد المديح النبوي. ولا يغيب العمق التاريخي والثقافي الذي تختزنه أسماء أماكن عدة لها عراقتها التاريخية، كما في مسرحية السويدي سترند بيرغ «الطريق إلى دمشق». فدمشق في المسرحية آنفة الذكر، لم تكن مجرد مدينة معروفة بوصفها أقدم مدينة في التاريخ لاتزال مأهولة حتى الآن، بل جاءت أيضًا مفتاحًا وعنوانًا لعوالم الشرق كافة، بغموضها وألغازها وسحرها، وعنوانًا للمشرق العربي بوجه أكثر تخصيصًا.

ولا جدوى من الاسترسال في استقصاء ما يمكن أن تحمله أسماء الأمكنة من دلالات على مختلف الصعد، ولذلك يمكن الاكتفاء بالإشارة إلى ملمحين لافتين للنظر في أسماء بعض الأمكنة الكويتية التي وردت في القصص الكويتية، من غير أن يسعى القاصون إلى استثمار الدلالات الخاصة والعامة لهذين الملمحين بالضرورة. فلدى إسماعيل فهد إسماعيل، على الرغم من سعيه في «السباعية» إلى جعل أسماء الشوارع والأحياء الحديثة في الكويت أسماء ضاجة مدوية في عالم المقاومة والعمليات الفدائية المقرونة بفيتنام وكوبا وبوليفيا وفلسطين المحتلة، إلتزمت سيرورة أسماء الأحياء والشوارع سيرورة سيارة الشخصية الرئيسة في الرواية، الذي بدا كمن يتباهى بمعرفة المسارات الأفضل لعبور السيارة من مكان إلى مكان، كهذا الوصف للانتقال من حي «بيان» إلى حي «الروضة» عبر الطريقين الدائريين الخامس والرابع: «وصول منطقة الروضة يقتضيه أن يختار واحدًا من مسارين: يصعد الجسر ليعود كي يأخذ الجانب الثاني من الدائري الخامس مرورًا في ظل الدبابات حتى طريق الرياض السريع، فالدائري الرابع، ومنه إلى الروضة، أو يصعد الجسر ليأخذ شارع الاستقلال»[٥٩].

وطيبة الإبراهيم- بالمقابل- هربت من تسمية الأمكنة الكويتية، بما في ذلك اسم الدولة، إلى أسماء موهومة في «مذكرات خادم» إذ قلبت التسميات، فأصبحت الكويت «تيوك»، وكيفان «نافيك» ربما لتمنح الرواية وأسماء أمكنتها، صفة العمومية والإطلاق، بدلاً من تقييدها بجملة القوانين المكانية والزمانية المترتبة على مجرد عملية تعيينها المكان.

والملمحان المشار إليهما في الأمكنة الكويتية هما:

١- وجود أسماء أمكنة محصورة في هذا المكان من العالم، أي الأمكنة الكويتية البحتة، كالاسم القديم «كاظمة»، والصليبخات، والفحيحيل، والفنطاس، والجهراء، وحولي، بوصفها أسماء تحمل عمقًا تاريخيًا من جانب، ويصعب، أو يستحيل وجودها، إلا في الكويت، خلافًا للأمكنة الحديثة التي نجدها في أي مكان، كأسماء معظم الشوارع، وبعض الأحياء الحديثة، كالروضة والفيحاء والخالدية، وربما هذا ما دفع الرحابنة، في قصيدتهم التي غنتها فيروز تحية للكويت وشعبها، إلى إبراز الجهراء على حساب كل الأمكنة الكويتية الأخرى، فالاسم لا يحمله أي مكان آخر من جانب، وهو مرتبط تاريخيًا بتكون الإمارة من جانب آخر.

٢ - والأسماء الأخرى الحديثة، التي أطلقت على الأحياء والشوارع والمدارس الحكومية، نجدها في كل مدينة أو عاصمة عربية دونما استثناء، كشوارع «القاهرة وبيروت ودمشق وعمان، وبغداد والرياض وتونس»، وهذا ما يعكس التوجه القومي العربي لدولة الكويت بصورة جلية.

وعلى الرغم من أن أسماء الأمكنة الكويتية مشبعة موضوعيًا بدلالات غنية عدة برز منها ما سبقت الإشارة إليه، فإن القصص التي استثمرت دلالات منبثقة عن مجرد التسمية قصص قليلة. وإذا ما أردنا تحميل الأمكنة الأكثر ورودًا في القصة الكويتية، والأكثر اكتظاظًا بالتوترات والشحنات العاطفية والوجدانية بدلالة ما، يقفز إلى الذهن اتساع المساحة التي شغلها البحر من أمكنة تلك القصص، سواء كان ذلك في إطار جعله مكانًا رئيساً أو بؤريًا للأحداث، أو جعله عنصرًا فاعلاً في الحدث، ومؤثرًا في حركة الزمان والشخصيات.

ومن اليسير عندئذ أن نبني استنتاجًا- ربما بدا سطحيًا- مفاده أن الكويتيين شعب بحري عريق، ارتبط البحر بلقمة عيشهم منذ أمد طويل وغيب كثيرًا من الأحباب وكان سببًا للكدح والشقاء، ومصدرًا للبؤس والفجائع العميقة، وكان أيضًا معقدًا للأمل والرجاء، وسبيلا يتطلعون إلى سلوكه لنيل الخلاص ومازال التطلع إلى البحر قائمًا على المستويات كلها، حتى في نطاق القصص الكويتية الأكثر اقترابًا من اللحظة الراهنة، على الرغم من اتساع نطاق الانصراف عن التعايش والتعامل معه، على مستوى ارتباطه بالنشاط الاقتصادي، وعلى مستوى جعله منتزهًا ومكانًا للفرجة والتأمل: «نز عتب مر في صوت البحر: زمان، كنت لهم، وكانوا لي. رجال ونساء.. للرجال الغوص والسفر.. السيف والخشب والرزق.. الملتقى والسفر والمجهول.. والخوف والليل والغناء والصفقة، و(الهولو واليامال).. الله»(٦٠).

ولا بد من الإشارة إلى اتساع نطاق استعمال الأمكنة المدينية الحديثة في تأطير أحداث قصص معاصرة جميلة، وجعل هذه الأمكنة ملمحًا ومعطى بدئيًا من معطيات الحياة الراهنة، بحلوها ومرها، فانحسرت عنها نغمات الرفض والعداء التي كانت قد شاعت في قصص عدة كما سبقت الإشارة، وانغمست في قصص طالب الرفاعي بنكهتها المحلية الكويتية الصرفة، فلم يعد مجمع «الفنار» التجاري ومجمع «زهرة» وحي السالمية والجامعة، ودوار الشيراتون، والمكاتب الرسمية في مجمع الوزارات، وسواها من أمكنة الكويت المعاصرة مجرد أمكنة عارية من الحياة والملامح ذات الخصوصية الشديدة، وعاطلة عن الفعل والتأثير في ما يجري فيها وفوقها، بل استطاعت في «حكايا رملية» الانضمام إلى كل ما يسهم في تشكيل الملامح الكويتية الراهنة، على الصعد الاجتماعية والاقتصادية، والتوجهات السياسية الرسمية وغير الرسمية والتطلعات الكبرى للأجيال الناشئة على قدر من التخصيص، مع التنويه بأن تلك الأمكنة لم تحظ بأي مساحة وصفية ذات بال، بل كانت تكتسي بالدلالة، وتبثها لسواها من خلال اندراجها العميق في كل ثنايا العمل القصصي ودقائق نسجه، الظاهرة والخفية على حد سواء.

الهوامش

1 قضايا المكان الروائي- صلاح صالح - دار شرقيات - القاهرة - ط (١) - ١٩٩٧- ص١١.
2 بناء الرواية- د. سيزا قاسم- دار التنوير- بيروت- ط (١) ١٩٨٥- ص ١٠٣.
3 الرواية العربية في رحلة العذاب- د. غالي شكري- عالم الكتب- القاهرة- ط (١) ١٩٧١ ص ٦٦.
4 ما تبقى لكم- غسان كنفاني- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط (٣)- ١٩٨٢.
5 أسطرة المكان والشخصيات- محمد بدوي- مجلة الاجتهاد «فصلية» - بيروت- العدد ٧.
6 المصدر نفسه.
7 الضفاف الأخرى - إسماعيل فهد إسماعيل - دار العودة - بيروت - ط ١٩٧٣- ص٢٥.
8 الرواية والواقع - صبري حافظ - مجلة الناقد «شهرية» - لندن - العدد ٢٦.
9 بناء الرواية - ص١٠٠.
10 أسطرة المكان والشخصيات- ص ١٩٧.
11 نحو رواية جديدة - آلان روب غرييه - ت. مصطفى إبراهيم مصطفى - دار المعارف - القاهرة - ط (١) ١٩٧٧. مقدمة د. لويس عوض ص١١، ١٢
12 كانت السماء زرقاء- إسماعيل فهد إسماعيل- دار المدى- دمشق- ط (٢) ١٩٩٦- ص ٣٢.
13 الموسوعة العلمية الميسرة- نخبة من المؤلفين- وزارة الثقافة- دمشق- ط (١) ١٩٨٧- م (٤) ع (١)- ص ٦٣.
14 العزلة والمجتمع- نيكولاس برديانف- ت. فؤاد كامل- المنشورات الجامعية- طرابلس- لبنان -. ص (١) ١٩٨٥- ص ١٢٦.
15 جدلية الزمن- غاستون باشلار- ت. د. خليل أحمد خليل- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت- ط (١) ١٩٨٢- ص ٧٠.
16 المصدر نفسه - ص ٤١.
17 قضايا المكان الروائي- ص ١١٨.
18 المصدر نفسه - ص ١٢١.
19 جماليات المكان- غاستون باشلار- ت. غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- ط (٢) ١٩٨٤ - ص ٤٠.
20 صراع المرأة مع السلطة الاجتماعية- د. نهى حجازي- مجلة الوحدة «شهرية» الرباط- العددان (٦١) و(٦٢).
21 الأثنوس والتاريخ - برومليه ودولني - ت. طارق معصراني - دار التقدم - موسكو - ط (١) ١٩٨٨- ص ٤٨.
22 العزلة والمجتمع- مقدمة المراجع علي أدهم- ص ٩.
23 نظرية الأدب- رينيه ويلك، أوستين وارين- ت. محيي الدين صبحي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ط (٢) ١٩٨١- ص ٢٣١.
24 جماليات المكان- ص ٣٨.

25 إحداثيات زمن العزلة- «سباعية روائية» إسماعيل فهد إسماعيل- دار الوطن- الكويت- ط (٢) ١٩٩٦- ج (٢) الحياة وجه آخر.
26 بناء الرواية - د. سيزا قاسم- ص ٩٩.
27 البيئة في الكويت- دراسة ميدانية- مركز البحوث والدراسات الكويتية- الكويت- ١٩٩٨- ص ٩.
28 وجهها وطن- فاطمة يوسف العلي- شركة الربيعان للنشر والتوزيع- الكويت- ط (١) ١٩٩٥- قصة «العودة من شهر العسل» ص ٢٦.
29 امرأة تتزوج البحر - عالية شعيب- منشورات خاصة- الكويت- ط (١)- ١٩٩٤.
30 الشارع الأصفر- سليمان الخليفي- بدعم من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- ط (١)- ١٩٩٧- ص ١٩.
31 الصوت الخافت- سليمان الشطي- الكويت - ط (١) ١٩٧٠- قصة «حكاية للآخرين» ص ٢٨.
32 المصدر نفسه - قصة «الدفة» - ص- ١٢٢.
33 العرق الأسود - ثريا البقصمي- مطبعة حكومة الكويت- ط (١)- قصة «الفزعة» ص ٤٢.
34 المصدر نفسه - قصة «العرق الأسود» ص ٧٢.
35 وسمية تخرج من البحر- ليلى العثمان- شركة الربيعان للتوزيع والنشر- الكويت- ط (١) ١٩٨٦- ص ٣.
36 إحداثيات زمن العزلة- ج (٢) الحياة وجه آخر- ص٥٧.
37 الصوت الخافت- قصة «الشيء الجديد» ص ١٠٤.
38 العرق الأسود- التقديم ص ٥.
39 المصدر نفسه - قصة «الملبس» ص ٣٢.
40 الصوت الخافت- قصة «الهاجس والحطام» ص ٨٤.
41 السدرة- ثريا البقصمي- الكويت- ط (١) ١٩٨٨- قصة «السدرة» ص ١٦.
42 بدرية- وليد الرجيب- دار النهج الجديد- الكويت- ط (٢) ١٩٩٤- ص٥٥.
43 الصوت الخافت- قصة «الهاجس والحطام» ص ٨٤.
44 المصدر نفسه - ص ٨٦.
45 المصدر نفسه - ص ٨٧.
46 بدرية - ص ١٥٢.
47 فتحية تختار موتها- ليلى العثمان- دار الشروق- القاهرة- ط (١) - ١٩٧٧ ص ١٤.
48 ندوة استراتيجية الثقافة والتنمية - جامعة الكويت- ٢٠٠٠- «القصة النسائية في الكويت» د. صلاح صالح- ص ٧٢٢.
49 الرحيل- ليلى العثمان- مطابع الوطن- الكويت- ط (٢) ١٩٨٤- قصة «نشاط تجسسي» ص ٣٠.
50 ظل الشمس- طالب الرفاعي.
51 الصوت الخافت- سليمان الشطي.
52 الحب له صور- ليلى العثمان- دار المدى- دمشق- ط (١) ١٩٩٥- قصة «الجدران تتمزق» ص ٤٤.
53 القصة النسائية في الكويت- ص ٧٨٣.

54 فتحية تختار موتها- قصة «ينفصل الوطن تنفصل الطريق» ص ٤٢.
55 الرحيل- ليلى العثمان- قصة «العطش».
56 بدرية – ص ٣٥.
57 المصدر نفسه – ص ٧٠.
58 فتحية تختار موتها - قصة «دقات المطر» ص ١١٣.
59 إحداثيات زمن العزلة- ج (١)- الشمس في برج الحوت- ص ٦٩.
60 حكايا رملية- طالب الرفاعي- دار المدى- دمشق- ط (١)- ١٩٩٩- قصة «الواجهة» ص ١٠٥.

اشتغال الزمن
في القصة القصيرة بالكويت

أ. الدكتور حميد لحمداني (*)

إن موضوع الزمن في الأعمال السردية هو من أعقد المباحث الخاصة بدراسة مكوناتها ووسائل الأداء الفني فيها. ويرجع سبب ذلك في الأساس إلى وجود مفارقة (anachronie) بين القصة وطريقة سردها [1]، فإذا لم تكن هناك خبرة لدى الدارس بالتمييز الدقيق بين محتوى القصة كما يفترض أنها جرت في الواقع وطريقة عرضها على القراء، فإن دراسة تركيبها الزمني ستظل في نطاق غموض لا يمكن تجاوزه.

لذا نرى أنه من الضروري الإشارة إلى أن السرد لا يلتزم حتما بالترتيب الطبيعي والمنطقي للقصة، كما يفترض أنها جرت في الواقع. بمعنى أن السارد يمكن أن يبدأ سرده من أي نقطة أراد سواء أكانت تشير إلى لحظات البداية أم الوسط أم النهاية، لكنه في جميع الأحوال سيكون مجبرا على مد القراء بجميع الإشارات الضرورية، التي تسهل مهمة جعلهم يعيدون ترتيب الأحداث إلى حالتها الطبيعية الخاضعة للتتابع الزمني والترابط المنطقي. وإجراء مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة ليس أمرا ضروريا في جميع أنماط القص، بل هو مسألة اختيارية. فهناك قصص وروايات كثيرة يتطابق فيها زمن القصة بزمن السرد، بحيث يبدأ زمن السرد من نقطة بداية الأحداث نفسها في زمن القصة، ويستمر هذا التطابق في مجموع النص. وهذا الاتجاه ينطبق

(*) - من مواليد ١٩٥٠ - بوعرفة المغرب.
- حاصل على دكتوراه الدولة في مناهج النقد الحديث والمعاصر عام ١٩٨٩.
- أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب جامعة فاس بالمغرب وأستاذ اللغة العربية وآدابها بجامعة سيدي محمد بن عبدالله.
- رئيس وحدة النقد الأدبي المعاصر، حاصل على جائزة مدينة فاس للثقافة والإعلام عام ٩٧- ١٩٩٨.
- رئيس تحرير مجلة دراسات سيميائية (أدبية لسانية ٨٧- ٨٩)، وعضو اتحاد كتاب المغرب.
- شارك في مناقشة عدة رسائل وأطروحات جامعية للماجستير والدكتوراه، له أعمال مترجمة وأخرى ابداعية، ومقالات عدة منشورة بمجلات: أقلام (المغربية) ودراسات أدبية ولسانية، (كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، الاغتراب الأدبي (تصدر باللغة العربية في إنجلترا)، شؤون أدبية (الإمارات)، وغيرها.
- شارك في العديد من الندوات العلمية بلغت نحو ثلاثين ندوة علمية متخصصة ومن مؤلفاته: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، في التنظيم والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، أسلوبية الرواية- مدخل نظري- النقد الروائي والأيديولوجيا، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم.
- ومن كتاباته الإبداعية «رحلة خارج الطريق السيار» رواية.

في الغالب على الأشكال السردية القديمة كالخرافات والحكايات الشعبية، كما ينطبق على كثير من الروايات والقصص الواقعية والرومانسية، التي سادت في أوروبا خلال القرن التاسع عشر، ومعظم الأعمال السردية التي هيمنت في العالم العربي إلى حدود الخمسينيات من القرن العشرين.

وهناك أعمال قصصية نجد فيها مفارقات كثيرة بين زمن القصة وزمن السرد، بمعنى أن الكاتب يبدأ سرده من النقطة التي يحلو له أن ينطلق منها، كما أنه يستعمل الاسترجاعات أو الاستباقات وفق ما تمليه عليه خطته الجمالية للعرض السردي، غايته من وراء ذلك كله جعل القارئ يواجه الحدث القصصي بطرائق غير معهودة لديه من قبل. وبهذه الوسيلة يمارس تأثيره الجمالي[٣]. ومعظم الأعمال القصصية الأوروبية خلال القرن العشرين استثمرت المفارقات بين زمن القصة وزمن السرد من أجل خلق علاقة جديدة بين النص والقارئ. ونشير هنا إلى أن احتمالات التلاعب بالمفارقات القائمة بين زمن القصة وزمن السرد لها طابع لا نهائي مما يدفعنا إلى القول إن كل نص قصصي يحتوي على بصماته الزمنية الخاصة، حتى إن تعلق الأمر باتجاه قصصي واحد أو بأعمال كاتب واحد.

هذا من حيث ارتباط الزمن ببنية الأداء الفني في النتاج القصصي، على أنه يمكن دراسة الزمن كموضوع في الأعمال القصصية، أي باعتباره عاملا مؤثرا في الشخصيات ومحركا للأحداث. ولذا ستكون دراستنا مرتبطة أيضا بمحتوى الأعمال القصصية لا ببنائها الفني فحسب. على أن هناك ترابطا وثيقا بين البنية الزمنية الشكلية ومضمون القصة، كما سيتبين لنا عند ملامسة بعض النماذج القصصية الكويتية.

والواقع أننا لا نرى الدعوة إلى دراسة بنية الزمن ، بمعزل عن أحداث القصة، ذات مصداقية علمية حقيقية، لأنه في جميع الأحوال هناك ترابط بنيوي عضوي بين جميع مكونات القصة، فما يحدث في الدراسات القصصية هو أن نرتاد عوالم النصوص من مداخل متعددة من دون أن يعفينا ذلك بالضرورة من دراسة جميع مكونات النص. فدراسة الزمن إذن تستدعي بالضرورة الإشارة إلى ترتيب الأحداث وطبيعتها المضمونية والصراع القائم بين الشخصيات والمواقف، كما تدعو إلى البحث عن الدلالات الاحتمالية للنص. وهذا بالتحديد ما دفعنا دائما إلى الحديث عن البنى العميقة للنصوص بوجهيها الفني والدلالي.

ونشير قبل الشروع في معالجة بعض النماذج من القصة الكويتية إلى أننا اعتمدنا في الأغلب الأعم على النصوص المنشورة ضمن مجموعات قصصية،

وذلك في حدود ما اطلعنا عليه من هذه المجموعات(*). لذلك نعتذر مسبقا عما يمكن أن يحدث من تقصير في هذا المجال.

وللتدليل على التفاعل القائم بين البنية الزمنية والبنى القصصية الأخرى، نرى أن استخدام الترتيب الزمني الطبيعي على مستوى السرد لا يعني بالضرورة أن الكاتب سيبقى دائما في حدود الأشكال التقليدية للكتابة، فهناك إمكانات كثيرة للتأثير في دلالة هذا النظام الزمني التقليدي بوسائل فنية جديدة من أجل الخروج من دائرة التقليد. هذا ما نظن أن الكاتبة ليلى محمد صالح [٣] قد نجحت في بلوغه عندما نشرت قصتها «للسفر لون آخر» ضمن مجموعتها القصصية: «عطر الليل الباقي»[٤]، ذلك أنها وإن كانت قد طابقت في مجموع القصة بين زمن القصة وزمن السرد، إلا أنها تخلصت من نكهة القصة الواقعية المعهودة باستخدامها للغة شفافة تعتمد على الجمل القصيرة، وتتخلص في الوقت نفسه من تدخلات السارد ومن معرفته المهيمنة. كل ذلك جعل القصة تنقلت من نطاق رتابة الحكي في التقليدي وهي تصور استعداد البطلة للسفر: «فرحة حالمة... بسفر الغد... وكأنها لا تسافر كل سنة، وفي مثل هذا الموعد من كل عام... لكن ما الذي يحزنها ويقلقها؟» (ص:٩٣). تتواتر لحظات الاستعداد للسفر: تهيئ الحقيبة، الاستراحة، مشاهدة التلفاز، النوم، الاستيقاظ في الصباح، الذهاب إلى العمل في آخر يوم قبل السفر، الانحراف نحو المصرف، ثم وكالة الطيران، وفي أثناء العودة إلى البيت بالسيارة يحدث ما لم يكن متوقعا:

«في تلك اللحظة شردت برهة، فجأة وعلى نحو مذهل، وبكل ما في الثانية الزمنية من سرعة تضربها سيارة خارجة من الشارع الجانبي» (ص٩٩) لم تكن القصة مأساوية بشكل تام لأن البطلة أصيبت فقط بكسر في رجلها، ولكن مأساوية القصة تضاعفت مع ذلك بسبب انهيار كل ذلك الفرح الذي شيدته القصة بتتبع طقوس السفر، من أجل لقاء الحبيب في الخارج.

ما يمكن استنتاجه من قراءة هذه القصة هو أن دراسة البنية الهيكلية الزمنية في النتاجات السردية لا يمكن فصلها بحال من الأحوال عن جميع المكونات الفنية والدلالية التي تأتلف ضمن كيان واحد.

(*) ابلغ شكري وتقديري للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب على الدعوة الكريمة التي سمحت لي بالمشاركة في هذا اللقاء الثقافي الكبير وخاصة في هذه الندوة (الأدب في الكويت خلال نصف قرن)، وأثمن مبادرة المجلس أيضا بموافاتي بمعظم المجموعات والأعمال القصصية لكتاب الكويت، كما أشكر رابطة أدباء الكويت في شخص أمينها العام وكل الباحثين والمبدعين الذين استجابوا لرغبتي في الحصول على الدراسات والأعمال القصصية. وأخص بالذكر موضي المطيري، ود. نسيمة الغيث، وليلى العثمان، وليلى محمد صالح، وباسمة العنزي وحمد الحمد وفاطمة يوسف العلي وخالد عبداللطيف الشايجي، مما جعلني أقف على مادة خصبة تستحق الاهتمام.

على هذا النحو، ينبغي أيضا أن ننظر إلى ما كتبته ثريا البقصمي[٥] في إحدى قصص مجموعتها «العرق الأسود»[٦]، والقصة تحمل عنوان المجموعة نفسه، وهي فائزة بالجائزة الثانية في المهرجان الثقافي الذي عقد سنة١٩٧١، إنها بحكم المرحلة الزمنية تنتمي إلى فترة كانت فيها القصة الكويتية تتبع نمط القصة الواقعية مع ميل إلى الدفاع عن بعض القضايا الاجتماعية أو التربوية، وموضوع هذه القصة هو الفقر مع التركيز على الجوانب النفسية وردود الفعل الاستيهامية ضد سطوته. كل ذلك في إطار حكي مرتب زمنيا، مع الاستفادة من تقنيات الاسترجاع في حدود لا يتكسر معها الترتيب الزمني الطبيعي، الذي يأتي متوافقا مع زمن السرد: يواجه البطل اليافع واقعه الجديد منذ بداية القصة:

«والدي توفي وأنا طفل لم أبلغ بعد الثانية عشرة، ورثت عنه تركة ثقيلة تتكون من أرملة وخمسة أطفال، كنت ألتفت فأرى من حولي أفواها مفتوحة يطل منها شبح الجوع، ساخرا مني ومن عدم قدرتي على هزمه بعملي البسيط المتواضع» (ص: ٦٨-٦٩). تتواتر أيضا أحلام الفتى وهواجسه في نظام زمني وسببي يؤدي به في نهاية الأمر إلى الفشل في دحر الفقر الذي تجسد لديه في صورة جني يريد الفتك به (ص٧٦-٧٧) بعد أن يكون قد بحث عبثا عن الغنى في صدفات البحر وبحث عن المرأة التي يحلم بجسدها فلم يجد سبيلا إلى تحقيق أحلامه، لذلك يحتج على هذه الشريعة التي سنها جشع الإنسان، حين جعل البعض فقراء حتى الحضيض والبعض الآخر أغنياء حتى التخمة.

ومثل هذا النمط القصصي لا يكون جماليا بالدرجة الأولى، بل غايته أن يجعل القصة تقوم بدور التوعية الاجتماعية والتربوية وانتقاد الفوارق الاجتماعية المؤدية أحيانا إلى تأزيم المآسي الإنسانية. لذا نستطيع القول إن الكتابة، وفق هذا الشرط الزمني الخطي، تتلاءم مع المرحلة التي كتبت فيها هذه القصة. ولقد كان رائد القصة في الكويت فهد الدويري يُسخِّر جميع قصصه لمثل هذه القضايا الاجتماعية والتربوية: كالدفاع عن طلب العلم ومعالجة مظاهر الغنى والفقر... إلخ(*).

وإلى حدود العقد الثامن من القرن العشرين كانت القصة في الكويت لاتزال تتمثل نمط القصة المدروسة زمنيا ومنطقيا، كأنها كانت تريد التعبير عن إخلاصها الكبير لمبدأ الواقع المعاش، لذا وجدنا على سبيل المثال القصاص

(*) انظر كتاب خالد سعود الزيد: شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري. مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ط ١- ١٩٨٤. وعلى الأخص قصته الواردة في الكتاب وعنوانها: فرصة ضاعت، ففيها تجتمع معالجة قضايا الأسرة الكويتية وظروف الحياة عامة بالإضافة إلى الدفاع عن طلب العلم. ص: ١٢٩.

حمد الحمد[٧] في مجموعته «مناخ الأيام» [٨] يميل بالقصة إلى أن تكون نموذجا حيا عن السيرورة الطبيعية لقضايا المجتمع. وتمثل قصة «شبح الليل» أحد النماذج البارزة في هذا السياق، فهي حريصة على تذكير القارئ بالمسار الزمني المنتظم والمدروس بعناية، إلى حد أننا نستطيع أن نستل العلامات الزمنية من بعض العبارات التي تتصدر مقاطعها المتوالية:

. عندما جلست نورة بنت سيار أمام «الدوة» في إحدى ليالي الشتاء الباردة.

. عندما أوغل الليل في السكون.

. وفجأة يبتسم له الأمل.

. منذ عدة سنوات وأبو مشاري... إلخ

. وتمر الأيام والسنوات

. وفي إحدى السنوات وكانت غرة رمضان... إلخ.

يلتقي هذا النظام الزمني المدروس مع تقليد معروف في القصة الواقعية عند أمثال غي دوموباسان أو تشيخوف أو عند من قلدوا هذا الاتجاه من القصاصين العرب. وتكون مؤشراته حاضرة في القصة إلى جانب مؤشرات وعلامات قصصية أخرى تؤازرها، من أجل إعطاء انطباع مكتمل عن هذا النمط القصصي النموذجي، فإلى جانب التحديد الزمني، هناك تحديد تام للمكان وللشخصيات التي غالبا ما تكون نمطية، كما أن هناك حرصا على المقدمة والوسط والنهاية، بالإضافة إلى التركيز على العقدة وحل العقدة. هكذا نجد في قصة «شبح الليل» لغزا محيرا، فمن يكون ذلك الشبح الذي يزور الفقراء في أحد أحياء المدينة ويسلم لهم الإعانات خفية؟ فعندما يتم استبعاد كل الشخصيات المحتملة، نرى القصة تركز على حسين ابن رشدان البخيل باعتباره آخر من يكون ممثلا للشبح، فقد أثار أحدهم الضحك حين اعتبر هذا الشبح الكريم هو حسين بن رشدان، ولكن نهاية القصة تحدث لدى القارئ المفاجأة الفنية والمضمونية التالية بهذه المفارقة:

«في إحدى السنوات، وكانت غرة رمضان... نعى الناعي حسين بن رشدان عن عمر يناهز الثانية والخمسين... وبعد ذلك لم يعد يُشاهد شبح الليل» (ص:١٤).

وقد وضعت سعدية مفرح يدها على الخاصية الجوهرية في معظم أعمال حمد الحمد القصصية، وذلك في الكلمة التي وردت في الغلاف الخلفي لمجموعته القصصية: «عثمان وتقاسيم الزمان»، حين أكدت أنه رغم التطور الذي حصل في الكتابة القصصية عنده، لم يفرط أبدا في عنصر المفارقة الذي كان يحتفي به في نماذجه القصصية الأولى.

وفي سياق تطور جميع الأدوات السابقة في الكتابة القصصية، نلمس بعض التغيير في الكتابة القصصية في سنوات لاحقة دون الخروج نهائيا عن الإطار السابق بما في ذلك الاحتفاظ إلى حد ما بالزمن الخطي، وما يلحق بذلك من تحديد مكاني واهتمام نسبي بالشخصية، نجد لدى وليد خالد المسلم (٩) في مجموعته «اصبر يا حكيم»(١٠) وخاصة في قصة «النواة» محاولة لتطوير النمط التقليدي، وذلك بتطعيم القصة بقصة موازية أو على الأصح استخدام تقنية القصة داخل القصة، وهو ما يؤدي تلقائيا إلى حضور زمنين مختلفين في حلبة سرد واحد. ففي الوقت الذي كان يلوك فيه الرجل نواة التمر بعد وجبة الغداء: «تذكر كيف تذكر وهو عائد إلى منزله قصة النعمان بن المنذر بن ماء السماء عندما دعاه كسرى أنوشروان إلى مائدته... إلخ» (ص:١٠١) ويتم إدراج القصة مختصرة في سياق حالة الرجل الذي ظل محتفظا بالنواة يمتصها ويستحلبها إلى أن اصبح طعمها مثل طعم فمه، كما يتم التذكير في سياق القصة أيضا باستخدام تقنية الاسترجاع العادية بأنه كان قبل الغداء غادر لآخر مرة عمله متقاعدا. وتمثل تلك النواة ذاته التي لفظها الآخرون، لذلك رفض أن يلفظها إلى أن استقرت في حلقه وكتمت أنفاسه. ومن الأكيد أن هذه القصة من النوع الاجتماعي الذي يستمد من وقائع الحياة ما هو اكثر مأساوية ودلالة، لكن التقريب بين زمنين متباعدين أكسبها بعدا جماليا ودلاليا عمق من مأساويتها.

والواقع انه منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين بدأت القصة الكويتية تصنع شخصيتها الجديدة، علما بأنها كانت في مراحل سابقة قد تمرست بتمثل النماذج المعروفة في القصة الغربية والعربية على السواء، وكانت، إلى جانب ذلك، لا تنفصل، من حيث الموضوعات، عن الهموم الوطنية والعربية الخاصة مفضلة في غالب الأحيان أن تتبع مسار الكتابة البسيطة التي تنتقل بالأحداث زمنيا من بدايتها صاعدة نحو نهايتها الطبيعية.

لم تعد القصة الكويتية إذن تهتم بالتفاصيل المتعلقة بالشخصيات، بل أصبح الحدث هو الأساس، وهذا يعني أن أزمات الذوات هي التي تواجه القارئ منذ البداية.

هكذا نجد الحدث المأساة على سبيل المثال في قصة «الجدران تتمزق» لليلى العثمان (١١) في مجموعتها «الحب له صور»(١٢) يتصدر القصة ويلقي بثقله مباشرة على القارئ، إذ تبدأ القصة من دون مقدمات على الشكل التالي: «قلت للزائرة، أن تبحث أمري مع المسؤول الكبير... فوجودي مع هؤلاء النسوة الأكبر مني سنا يرعبني، أنا لا أنكر أنني اقترفت ذنبا، وأنني أستحق هذا

النفي داخل جدران السجن، ولكن مع هؤلاء يصبح للسجن أكثر من قضبان» (ص: ٤٥). فإذا كانت القصة لا تخرج عن إطارها الاجتماعي التقليدي، وهو الاستغلال الجنسي لطفلة قاصر ووقوع مأساة الحمل والتخلص من الجنين بطريقة بالغة العنف والمأساوية، فإن الكتابة القصصية هنا تجعل القارئ مع ذلك أمام الحدث لا عن طريق الوصف أو الشرح، بل عن طريق الحوار والسرد الذاتي، بأسلوب ينتقل بنا من خطاب الرومانسية الحالم إلى خطاب عنف الذات على نفسها وعلى الآخرين:

«أنظر إلى الطفل... أتفحصه... ولد، رجل آخر... زوج أخت آخر... أركع... رائحة الدم تدخل أنفي، زفرة تختلط برائحة السائل الدموي المائي، وأوساخ الزميلات، لم يعد ذلك الزمن بعيدا... كانوا يئدون البنات ليتهم وأدوني، ما كنت أريد أن أكون أماً بطريق الخطأ، فلماذا أخطأتني دروب زوج أختي، ابن من هذا، ولماذا يعيش؟ (...) أمد أصابعي المرتجفة، أبحث عن دائرة العنق الطري أحيطها بالأصابع... أضغط: وأضغط، ولاشيء في ذهني إلا الخلاص من ابن ليس ابني» (ص: ٥٠-٥١) وحينما يهيمن الحدث المأساوي في أي قصة ينعكس ذلك بشكل واضح على المكونات ووسائل الأداء الأخرى فيها، لذا لا نجد اهتماما واضحا بالتحديد الزمني ولا بالتحديد المكاني على الطريقة الواقعية المألوفة، فلا يذكر من إشارات زمنية أو مكانية إلا ما هو ضروري لجعل الحدث محتمل الوقوع. وهذا هو بالتحديد ما سارت عليه القصة القصيرة العربية مع بداية الثمانينيات من القرن العشرين.

أغلب قصص ليلى العثمان لا تواجهنا بالمكان ولا بالزمان ولا بالتعريف بالشخصيات، بل تقذف في وجهنا بالحدث منذ بداية القصة: هذا ما فعلته أيضا في قصتها «الحبل المشدود» ضمن مجموعتها القصصية «حكاية قصيرة»[١٣]: «فكرت في الانتحار اكثر من مرة، بل حاولت ذلك مرتين، مرة أذبت أقراص الأسبرين في كوب ماء، وحين رشفت منه أصبت بالغثيان فتراجعت، وفي المرة الثانية أذبت أقراص «النافتالين»، وحين شممت الرائحة فوجئت بدوخة جعلت الكأس تهتز وتسقط وفشلت في أن انهي حياتي التي لم تبدأ بعد».(ص:٣٩).

أما على مستوى المضامين فإن الزمن يتبدى في كثير من قصص ليلى العثمان متداخلا في الحاضر وموظفا من أجل معالجة قضايا العصر، وقد وقف د. سليمان الشطي على هذه الخصوصية، عندما درس مجموعة من قصصها مبينا أن الماضي المستكن فيها يستحضر دائما من أجل كشف خبايا الوعي الحاضر، وذلك من خلال النماذج البشرية سواء أكانت فردا أم شريحة اجتماعية [١٤].

وقد ساهمت ليلى العثمان، إلى حد كبير، في اختزال البنية الزمنية لفائدة اللقطة المعبرة التي نرى انها تكاد توازي الحكمة او العبرة في الموروث الثقافي الإنساني. إنها لقطات يستحوذ فيها الحدث على كل شيء، ويتقلص الزمن لكنه مع ذلك يفسح المجال لحضور الزمن الكوني، والحكم والأمثال كلها تتحدى الزمان والمكان، ومن أمثلة هذه القصص القصيرة جدا: «سألت الزهرة رفيقتها:

- لماذا تفتحتِ قبلي؟

قالت الرفيقة بانتشاء:

- فتحت قلبي للنور والمطر قبلك» [١٥].

وقد التقطت الكاتبة في أغلب هذه القصص مواقف درامية ومأساوية تشيع في مجتمعنا العربي، لكنها استطاعت أن تجذب النظر إليها بوسائل فنية تعتمد على سوء التفاهم أو المفارقة، ومنها القصة التالية:

«فتح كراستها، قرأ بَوْحها... عاصفة توسُّلها للحبيب أن يتزوجها.

في ستر الليل كانت سكينة تغوص في صدرها.

أمام المحقق اعترف.

- لقد غسلت عاري. قدم له المحقق تقرير الطبيب:

(القتيلة عذراء)»[١٦].

استفادت القصة الكويتية، كما أشرنا، من تقنية المفارقات الزمنية، وذلك بإحداث خلخلة في الترتيب الطبيعي للأحداث، مع جعل لحظات الزمن الماضي تتخلل لحظات الحاضر إلى حد هيمنة الماضي على الحاضر، ففي قصة للكاتبة منى الشافعي[١٧]، وعنوانها «خيالات من أصوات المعاول» ضمن مجموعتها القصصية: «النخلة ورائحة الهيل» [١٨] نجد منطلق الحدث يبدأ من اللحظة الآنية، ولكن البطلة تسرح بفكرها إلى الماضي لتبعثه من خلال صور أنقاض المنازل المهدمة، إنها في الواقع كانت تعالج سأمها من الواقع المعاش في الحاضر، بإعادة تشكيل شريط الذكريات القديمة التي نراها تجسدها في الحوارات الحية، كأنها عادت بكل ضجتها وحيويتها السابقة. وهذه الحالة تُحدث في القصة صراعا بين زمنين: زمن السأم وزمن ضجة الحياة التي لاتزال جميع تفاصيلها ماثلة في وجدانها.

نجد في البداية الحوار الذاتي التالي:

- «أقود سيارتي إلى غير وجهة محددة... ضاقت بي الدنيا على رحابتها....» (ص:٩٧).

وفيما بعد:

«... لا أدري لماذا يجذبني هذا الحي القديم، وذلك البيت بالذات... لم تجذبني البنايات العالية الجميلة المزدانة بأشكال هندسية رائعة. جاءني الجواب من داخل نفسي: «رائحة الماضي كانت أقوى واقرب إلى نفسك من عبق الحاضر....» (ص:٩٩).

لقد أحدث إجراء الانتقال من الحاضر إلى الماضي بشكل متكرر تجديدا في البنية الزمنية للقصة، يتجاوز حدود المفارقات الزمنية البسيطة التي نجدها في قصص السبعينات، ولم يكن هذا الإجراء منفصلا عن التجديد أيضا في المضامين. ولقد أرادت الكاتبة أن تفهم قراءها أن الاستمرار في تحمل قساوة اللحظة الحاضرة بمشاغلها الجديدة المعقدة، لا يتم الا بمساعدة دفق الذكريات القديمة التي تعيد إلينا صور الحياة في شكلها الحميمي النابض بالعلاقات العفوية.

تتجذر هذه المفارقة الزمنية الخاصة بين الحاضر والماضي في قصة أخرى للكاتبة نفسها عنوانها: «ظلت تبتعد حتى غربت» ضمن مجموعتها: «البدء ... مرتين»، ففيها نجد حضورا مستمرا للمفارقة الزمنية: حيث نواجه زمنين يتباعدان (زمنه، وزمنها) مع وجود أمل ضئيل في التقارب. ومع ذلك فقد ترك الزمن على حالة من اللاتحديد بحيث لا نعلم أي شيء عن بداية الأرضية الزمانية والمكانية للوقائع المحكية .. ومضمون القصة يتجاوب منذ البداية مع هذا اللاتحديد:

«قال في رسالته المختزلة: حبيبتي أكتب إليك في اللازمان» (ص:١٧٩).

يتفاعل كل هذا مع إحداث اندماج بين الذوات والأشياء، في الوقت الذي تتزامن مع ذلك حالة انقسام في هوية الذات، بين واقع الانفصال والرغبة في الاتصال. كما أن الحدث القصصي يتضاءل إلى أدنى مستوياته ليركز على حالة الفراق والرغبة المجهضة في اللقاء. يأتي تضاؤل الحدث مبررا بالطريقة الرسائلية التي بنيت بها القصة، وينحصر بصيص الحاضر في الإشارة السريعة إلى ظروف عمل البطلة وزحف العقد الرابع من سنها. وتنتهي القصة برسالة البطلة التي تكاد تكون اختزالا لمدلول القصة بكاملها، مع التركيز على المفارقة الزمانية والتباسها إلى جانب اللاتحديد المكاني:

«... وأنت هناك في اللامكان تبحث عن الشروق، وأنا وأنت نسير في خطين متوازيين، فهل يلتقي الشروق والغروب؟ ... ربما فيما بعد الزمان وفي غير هذا المكان.» (ص: ١٨١).

وكأن الكاتبة تستخدم في خلفية قصتها نسبية أينشتاين في تعاملها مع الزمان والمكان.

وهناك عودة إلى الزمن الخطي في معظم الكتابات التي جاءت بعد نكبة الكويت، وهذا أمر لافت للنظر، غير أن الخصوصية الجديدة التي تشترك فيها معظم هذه القصص، من حيث توظيف الزمن باعتباره موضوعا، هي التركيز على اللحظات الحرجة والتباطؤ الزمني والسؤال عن الهوية وما يصاحب ذلك من إحساس الأبطال بأنهم غير قادرين على التعبير عن كل ما يجول في أذهانهم بحرية، لذلك نراهم جميعا يشعرون بثقل اللحظات الزمنية القصيرة، كأنهم يواجهون دهورا لا نهاية لها. في قصة: «سيطرة .. الطابور» للكاتبة نفسها من مجموعتها: «دراما الحواس» [١٩] نجد تعبيرا عن هذا السأم من تباطؤ الزمن:

«... فاجأتني المرآة العاكسة بطابور السيارات الذي أخذ يتقاطر خلف سيارتي .. لمحت بعض الوجوه التي أصابها التوتر والملل... بادرته وابتسامتي المصطنعة ما زالت تؤلم وجهي:

- أهناك شيء آخر تريده؟ أشعر بأنني قد عطلت الآخرين .. فالطابور ازداد طولا خلف سيارتي؟..» (ص:٦١).

إن تباطؤ الزمن هو صنو العدم. والقلق والسأم لا يكونان في ذروتهما إلا عندما يحس الإنسان بأنه شبه معدوم: «إن الشعور في هذه الحالة لا يتعلق بلحظة ذات كيان، وإنما ببرهة لا سمك لها إطلاقا، وهي ما نسميه: «الآن». ولذا نجد أن القلق يبدأ غزوه لنا بجعلنا نشعر بالزمان يتباطأ ... حتى لا نكاد نشعر به يمر. وإذا زاد القلق وبلغ أوجه شعرنا بأن الزمان وقف نهائيا» [٢٠] هذا هو بالتحديد الإحساس الذي تولده دائرة الزمن المتوقف في قصة «سيطرة .. الطابور» لمنى الشافعي.

ويبدو أن منى الشافعي قد استثمرت تقنية الزمن، إلى حد كبير، في بعض قصصها المنشورة حديثا. نذكر منها، على سبيل المثال، قصة «أشياء غريبة تحدث»[٢١] ففيها يؤطر الزمن المضبوط، وَقَدّرهُ بالتحديد ساعة واحدة هي المدة التي استغرقها تحميض واستخراج مجموعة من الصور بالاستوديو، وقد تم ضبط تقسيم هذه المدة من قبل البطلة / الساردة على الشكل التالي:

- **«الفتاة قالت ساعة وأستلم الصور» (ص: ٣١)**
- **«نظرت إلى ساعتي باق من الزمن نصف ساعة» (ص:٣٢)**
- **«لم يمض من الوقت إلا عشر دقائق» (ص: ٣٤ عمود ١)**

- «الساعة تخبرني أنه بقي من الوقت عشر دقائق» (ص: ٣٤ عمود ٢)
- «أوشكت ساعة الزمن على نهايتها» (ص: ٣٥).

الموضوع المركزي في القصة يتم توزيعه في فجوات الانتظار القائمة بالإشارات الزمنية السابقة، وقد جاءت في شكل ذكريات عن علاقة البطلة بشخص تعرفت عليه وأحبته، وسجلت في ذاكرتها جميع اللحظات الجميلة التي عاشتها معه. وكان شريط الصور يتضمن لقطة أخذها لهما بائع الآيس كريم على شاطئ البحر، لكنها تروي بعد ذلك أن الحبيب اختفى، وأن جميع محاولاتها للسؤال عنه، باعتماد رقم سيارته وشركة البترول التي قال إنه يشتغل فيها، باءت بالفشل، حتى ان بائع الآيس كريم أكد لها أنه التقط لها الصورة وحدها، وأن لا أحد كان يرافقها. لم يبق إذن إلا دليل الصورة نفسها. وعندما انقضت الساعة واستلمت الصور لاحظت، مذهولة، وهي تقلبها جميعا بين يديها: .. هذه صورتي وحدي .. وتلك صورة أخرى وحدي .. وهذه أنا ... وتلك أنا .. أنا .. أنا وحدي .. و .. و.. و .. و .. ! » (ص: ٣٥). وبذلك تتبخر القصة المركزية ويتبخر زمانها الوهمي، ويبقى القارئ حائرا بين دلالتين لا يستطيع أبدا أن يحسم أيهما الأقرب إلى الاحتمال: هل كانت البطلة تتغذى بالأوهام أم أنها تعرضت للنصب والاحتيال في عواطفها؟ وفي هذه الحيرة بالذات يكمن سر جمالية القصة، وكأن الكاتبة تعمدت ألا توجّه عملها إلى قارئ كسول.

وإذا عدنا إلى مسألة تباطؤ الزمن، نجده يتجلى في بعض قصص الكاتبة بزة الباطني [٢٢] التي غلب عليها الارتباط بتفاصيل الحياة اليومية، لكنها تتحايل بجميع الوسائل الفنية لتجعلها قضايا مهمة من منظور وجود الشخصيات. هكذا نجد الزمن، في إحدى قصصها وعنوانها: «فرصة طيبة» من مجموعتها: «السيدة كانت» [٢٣]، يتحول إلى علامة دالة على الاحتجاز أو الاعتقال في حين أن المسألة لا تعدو أن تكون مرتبطة بالعلاقات الاجتماعية المألوفة. فإذا كانت البطلة قد استغربت الحفاوة والترحاب اللذين استقبلتها بهما زميلتها في الدراسة بعد مرور زمن طويل، فإن استغرابها هذا كان بسبب أن الزميلة نفسها دأبت سابقا على تجاهلها خلال مصادفات كثيرة، لكن السر ينكشف لها عندما تستدرجها الزميلة إلى محل للملابس، وتطلب منها سلفة لاقتناء فستان، ثم تعرج بها إلى محطة البنزين بحجة توصيلها إلى مقر سكناها، فتضطر إلى تأدية فاتورة البنزين أيضا، وبعد ذلك تتذرع بدعوتها إلى مسكنها، فترتب تشغيلها في أعمال ترتيب البيت. عندها تحس بأنها تعرضت للاحتجاز والاستغلال، وبأن اللحظات الزمنية أصبحت عبئا ثقيلا لأنها

تأخرت عن زوجها وأبنائها، فلم يسعها إلا أن تطلب النجدة من زوجها بالهاتف لكي ينقذها من هذا المعتقل:

«اتصلت بزوجي وطلبت منه أن يحضر فورا بعد أن وصفت له مكان المعتقل الذي اختطفتني إليه، ورغم أنني وعدته بانتظاره في موقف السيارات إلا أنني زودته باسم صاحبتي واسم زوجها ورقم الدور والشقة وطراز سيارتها ولونها حرصا على أن يجدني أو يجدهم في حالة اختفائي» (ص: ١٢٩).

ويُستغل الزمن في قصة: «جسد» لسليمان الشطي [٢٤] التي تتصدر مجموعته «أنا ... الآخر» [٢٥] على مستوى السرد ومستوى مضمون القصة. فالحكي في المستوى الأول ينطلق من الماضي القريب من لحظة الحاضر، حيث بلغت الأم، وهي الشخصية المحورية، سن الستين أو قاربتها، لنرى السارد يعود بنا إلى لحظات سابقة من عمرها، تلك التي حفرت في جسدها علامات قسوة الحياة وسوء الحظ: جرح الوجه، جرح الرأس، الحرق في الفخذ، العرج ثم الموت في نهاية الأمر. وكل حادثة تأتي سابقة في الزمن لترسم تاريخ جسد حفرت عليه السنون آثارها الباقية. السارد الابن يتسقط أخبار هذه الحوادث في حفريات الزمن، ما ظهر من خلفياتها وما خفي، ليعود في النهاية إلى اللحظة الحاضرة التي شهدت موتا مروعا للأم على وقع دوي الانفجارات التي رافقت نكبة الكويت. وعلى الرغم من التداخل الزمني، فالقصة لدى سليمان الشطي تحتفظ بنمطيتها التي تذكر بمرحلة نضج القصة الواقعية.. ويتبين لنا أنه لا يمكن في هذه الحالة فصل كيفية سرد القصة عن مضمونها المتعلق أساسا بحياة هذه الشخصية، لكن السارد مع ذلك يتلاعب بترتيب مقاطع حياة هذه الشخصية، ليجعلنا نمضي معا في مغامرة استكشاف أسرارها.

ونجد تقنية إحداث التداخل بين الأزمنة تأخذ أبعادا أكثر تعقيدا باستخدام كاتب آخر هو سليمان الخليفي [٢٦] لأداة الحوار الرسائلي في قصته «حديقة الأسماك» ضمن مجموعته «الشارع الأصفر» [٢٧] على الرغم من أن كثيرا من النقاد لاحظوا التعقيد الذي يكتنف لغة الكاتب، لكن قد نجد بعض قصصه تعبق أحيانا بسحر خاص كما هي الحال مع هذه القصة، فلغتها الملتوية تجعل القارئ يواجه فيضا من الدلالات، إنها نموذج للقصة التي تنتمي إلى عصرها، لما تتميز به من تفكيك للبنية الزمنية الخطية بواسطة حوارية رسائلية مدعومة بالمفاجأة المأساوية التي تصدمنا في النهاية: تقرأ الأم رسالة ابنها المقيم في الغربة، ويتم تقطيع الرسالة إلى أجزاء يتخللها حوار الأم مع مضمون الرسالة نفسها، وكأن الابن هو الذي يحاورها في الحاضر، وبذلك يحدث التفاعل بين زمنين: زمن كتابة الرسالة وزمن قراءتها والتعليق عليها. لكن غياب الابن، باعتباره خلفية،

يذكرنا دائما بأن المسألة لا تعدو أن تكون لعبة جمالية و يتأزم الموقف الدرامي بالدهشة التي تصيبنا عندما تقول الأم في نهاية حوارها مع الرسالة:

«.. وهذا أعجب شيء فيك، فقد قمت اليوم بالتوقيع على استلام رسالتك، فيما وقعت بالأمس على استلام جثمانك ملفوفا بالعلم» (ص: ٦٨).

هذا الدهاء والمكر الجمالي يجعل القراء مجبرين على إعادة قراءة النص على خلفية هذا المعطى الأخير، الذي لم يكن أبدا في الحسبان أو على الأقل لم ننتبه إلى علاماته الدالة التي كانت موجودة في حوار الأم مع الرسالة، وقد عملت هذه العلامات، لا شعوريا، على جعلنا نقبل بالحقيقة المدهشة التي غابت عن شعورنا. ما الذي نأخذه إذن بعين الاعتبار في قراءة هذا النص؟ هل هو زمن كتابة الرسالة أم زمن قراءتها أم زمن خلفية وصول جثمان الابن قبل وصول رسالته؟ كل هذه الأبعاد تتزاحم أمامنا عند نهاية القصة التي تعيدنا قسرا إلى التفكير مجددا في مجموع تفاصيلها المقروءة.

ونجد لدى الكاتب وليد الرجيب [٢٨] كتابة مدروسة التفاصيل، أهم ما يميزها هو حرص الكاتب على إبعاد الحشو المشوش عن البنية القصصية، فأنت تشعر بأن القصة لا تقول إلا ما هو ضروري لبنيتها، كما أن البناء الفني قد شهد على يديه تطورا يؤكد مساهمته الفعالة إلى جانب القصاصين الآخرين في تطوير تقنيات الكتابة وأدواتها الجمالية. من أهم مظاهر هذا التطور قدرته على رصد التفاعل الحاصل بين الزمن الحضاري وزمن اللحظات اليومية العابرة، وهو ما يتجلى بأوضح صورة في قصته «روائح» ضمن مجموعته: «الريح تهزها الأشجار» [٢٩]. والقصة لديه تتحدث بالتلميح لا بالتصريح، وهو ما يستدعي بالضرورة قارئا ذكيا يعيد بناء الحوادث ليستنتج النتائج التي تتلاءم مع قراءته الخاصة.

تتجلى السيرورة الزمنية اليومية في السلوك اليومي المعتاد:

- النزول من الشقق وتبادل التحيات الفاترة.
- الذهاب بالسيارات إلى العمل.
- قضاء فترة العمل في جو من الكسل القاتل واللامسؤولية (غياب المدير، تناول الفطور وشرب القهوة، صبغ الأظفار، التدخين، الحديث مع الصديقات في الهاتف، قراءة سطحية لتقارير ركيكة. إلخ...).
- ثم العودة إلى السكن وروائح الأطعمة وشجار الأزواج.

يتميز هذا الزمن بأنه دائم الدوران في حلقة مفرغة، ولذلك فالحياة فيه راكدة.

وهناك زمن آخر يمكن أن ندعوه بالزمن الحضاري، إنه سيرورة حقيقية للتاريخ، لكنها ليست بالضرورة في صالح المجتمع المرصود سابقا، لأن هذا

المجتمع بلا مبالاته وانشغالاته المحدودة الأفق يجد نفسه خارج الزمن الحضاري الذي لا يُعرف عنه شيء إلا من خلال نشرات الأخبار:

«قتل عشرة أشخاص ... دمر زلزال .. التهمت الحرائق، انفجرت قنبلة .. إلخ...» (ص: ٢٠).

«نشبت معارك ... وسقطت قذائف في أحياء مدنية، وغارت طائرات .. وانفجرت قنبلة زرعها أصوليون ... إلخ» (ص: ٢٢).

أهمية هذا الطابع القصصي الجديد هي أنه يضع القارئ أمام الصورة عن طريق استخدام أسلوب المجاورة الذي له علاقة كما هو معروف بفن الكناية. ولذا يغدو من الضروري أن يكمل القارئ قراءة النص باجتهاداته الشخصية، وهذا ما يجعله متورطا في صناعة النص ودلالاته وصناعة زمنه الخاص أيضا.

في إحدى قصص وليد الرجيب وعنوانها «معرض تشكيلي» ضمن إصداره الجامع بين مسرحية ومجموعة من القصص القصيرة تحت عنوان «إيكاروس» [٣٠] يجعلنا نحس أن مجموع اللحظات الزمنية المتعاقبة تساوي في النهاية صفرا من الزمن، وكأنه يريد أن يؤكد لنا أن الزمن متوقف ما دام لم يحدث في مساره شيء يستحق الذكر. على أن لغة الكاتب في هذه القصة وتدخلات السارد المباشرة تتواطأ مع البنية القصصية من أجل ترسيخ الاتجاه نحو تلك النتيجة: تبدأ القصة كما يلي:

«باردة قاعة المعارض التشكيلية في
الصباح الباكر
تطل عيون اللوحات
بملالة وحيادية
لا شيء غير إطارات
مشنوقة ورخام أملس
وألوان وحكايات
وأفكار وأحلام
معلقة على الجدار» (ص: ١٤٥).

وتمضي هيكلة القصة زمنيا بكل الأحداث الحاصلة على التوالي:

في العاشرة صباحا (لاشيء تغير)
في الواحدة (لاشيء تغير)
في الخامسة (وصول المسؤول عن التدشين ثم قص الشريط)
في السادسة (توالي أعقاب السجائر على الرخام، امرأة .. رجل)

في السابعة (تعليق رجل متسرع: زبالة)

في الثامنة (لا شيء سوى إطارات مشنوقة على الرخام)

في التاسعة (تطفأ الأنوار وتبقى اللوحات تبحلق في الظلام)».

التدقيق في عرض التقطيع الزمني هنا ليس عودة إلى الاهتمام بالزمن كما كان الأمر حاصلا في القصص الواقعية النمطية، بل على العكس إنه محاولة لبلورة عبثية التعاقب الزمني ولاجدواها ما دام محتوى السيرورة الزمنية فارغا.

وتستحق تجربة إدماج القصة القصيرة بالمسرحية التي نجدها تتبلور لدى قاصة شابة هي باسمة العنزي [٣١] في مجموعتها المسرحية القصصية: «الأشياء» [٣٢]، أقول تستحق هذه التجربة الاهتمام، لأن العلاقة التي توجد فيها بين الفن القصصي والمسرحي ذات طابع جديد يتميز بالوعي المفرط للسارد، وبإدماج يحطم الحدود بين الحياة والتمثيل وبين الشخصية والمؤلف والقارئ. إنها تجربة تسعى إلى تأكيد أن الحياة التي نعيشها ليست سوى مسرح نمثل فيه أدوارا تختلف في كل مكان وزمان وتتلون حسب الظروف. ومن الأكيد أن في أعمالها القصصية المسرحية نكهة عبثية ملحوظة، وهي مع ذلك لا تخلو من نزعة انتقادية ذات مظهر رمزي تنبئ، في نظري على الأقل، عن توزع ذاتي يعيشه السارد بين قيم متعارضة في المجتمع. وقد لفت نظري على الخصوص النص القصصي المسرحي الوارد بعنوان «الصراصير»، فقد جعلني مطلعه أستحضر مباشرة بعض أشعار بودلير الواردة في ديوانه «أزهار الشر». ذلك أن هذا الكاتب كان دائما يزاوج بين المتناقضات في حلبة الصورة الواحدة، فيجمع الجمال والبشاعة في كيان واحد، وحينما تختلط القيم، فذلك يعني ايضا اختلاطا في أبعاد الزمان والمكان: بهذا الأسلوب بدأت الكاتبة رسم صورة الشخصية:

«تبدأ المسرحية بلقطة بارعة الجمال والبشاعة، هي الشابة سيدة الألوان والصوت والصورة والزمان والمكان والفراغ والسكون والضوضاء والتجاهل والتعالي والانكسار (...) أناقتها المفرطة تثير دهشتها المتوحدة بنرجسية شديدة العنف إلى درجة تَغَيُّبِهَا أحيانا عن الانتباه لما يحدث .. الآن (...) فجأة يدخل إلى المشهد بطل هامشي صغير قذر ومقزز «صرصار» يتسلق المرآة إلى أن يصل إلى منتصفها، حيث ترتسم صورة شفتيها، هناك تفتح عينيها محدقة في العدو الذي ظهر فجأة أمامها كاخفاقاتها الصاعدة واختناقات مشاعرها الغِرَّة اللامعة». (ص: ٢٦ - ٢٧). وفي قصيدة لبودلير عنوانها: «إلى التي فرحتها زائدة عن الحد» [٣٣] تظهر المرأة في أبهى صورها أيضا، لكن شيئا من

خارج الصورة يكدر هذا الإطار الجميل، إنه كراهية السارد التي تقتحم المشهد إلى جانب إعجابه وانبهاره لتنفث السم في شفاهها:

«وهذه الفساتينُ الحمقاءُ، رمزٌ
لوُجدانك المبرقش
أيا مجنونة أصابني فيك الخبلْ
أكرهكِ بالقدر الذي أنا عاشقك
ويالها من عذوبة تبعث الدوارْ:
ففي هذي الشفاه القشيبة،
البالغة الجمال والبريقْ
أنفث سمي، يا أختاه».

الفرق الأساسي كامن هنا في أن النص لدى بودلير يقف عند هذا الحد، ويترك الجمال ملطخا بالكراهية والسم، في حين أن الساردة في قصة «الصراصير» تنتصر لكبرياء المرأة وجمالها حينما تجعلها تسحق الصرصار تحت قدمها. لكن الصورة المناقضة مع ذلك لا تمحي بشكل تام تماما من أذهان جميع القراء. وهذا يعني أن الصرصار أصبح يجسد المرأة وأن المرأة تحمل صفات الصرصار.

السؤال المطروح الآن ما علاقة كل هذا بمسألة الزمن؟

من حيث البنية الزمنية السردية تمضي القصة المسرحية في بناء حدث متواصل من خلال حوار غير متكافئ، المرأة تتحدث والصرصار يحرك قرون استشعاره منزعجا من صوتها العالي، إلى أن ينتهي الحدث بسحق الصرصار تحت قدم المرأة، لكن البنية الزمنية المضمونية الرمزية هي التي يمكن أن نقابل فيها بين ثلاثة أزمنة مرتبطة بمدلولات ومواقف الرموز: زمن المرأة الذي يتميز بالهيمنة والشمول لأنه مرتبط بالجمال والحرية والإرادة والعقل، وكلها مسارب تتجه نحو الكمال، والكمال يقود إلى المطلق «أنا الآدمية الحرة ذات العقل والإرادة» (ص: ٢٧). وزمن الصرصار المرتبط بالحقارة والدناءة والصغار، وكلها صفات تتجه نحو مسارب العدم. أما الزمن الثالث فهو الزمن المسرحي الذي يتأسس فيه العنصر الدرامي، حيث يلتقي الكمال والخلود بعنصر العدم، أي يقتحم الصرصار عالم جمال المرأة ليدنسه. كل هذا ليس سوى بنية رمزية في القصة، لا بد من فك شفراتها، ففي إحدى الفقرات تنطق الساردة ببعض الكلمات المفاتيح:

«كثيرة هي المشاهد التي ترسخت في ذاكرتي لكم (أي الصراصير) أو التي تخيلتها بعدما سمعتها من إحداهن. جشعكم الغريزي الذي أخشى أن أكون

ضحيته في يوم ما يجعلني أهرب بعيدا خوفا من الوقوع». (ص: ٢٩). ألا يكون هذا صراعا بين زمن ووجود المرأة وزمن ووجود الرجل مختفيا وراء هذا الرمز المسرحي القصصي الملتبس وهو الصرصار؟ ان هذا مجرد بناء فكرة متسقة محتملة للنص لأن قراءته لا يمكن أن تكون إلا تأويلية.

أما الكاتبة فاطمة يوسف العلي [٣٤] فتستثمر في قصتها «خالتي موزة» ضمن مجموعتها «تاء مربوطة» علاقة فريدة بين عاطفة المحبة ومقاومة الزمن، وذلك بشكل رمزي ملفت للنظر. في هذه القصة نجد الزمن يشتغل على مستوى المضمون القصصي، مثلما يشتغل الزمن السردي بالضرورة على مستوى البناء، وهناك علاقة حميمية بين الزمنين، ففي الوقت الذي يمكن التمييز فيه بين زمن الطفولة الماضي وزمن النضج الحاضر، هناك عملية دمج بين موزة الخالة وموزة الثمرة المعروفة برائحتها الزكية وقوامها الرشيق كما تقول الساردة: «مع الزمن والعمر عرفت أن «الموزة» من أطيب الفاكهة رائحة ورشاقة. عندما عرفت ذلك لم تكن خالتي رشيقة كالموزة .. ولكنها كانت تضع المسك والورد في طيات ثيابها» (ص: ٧). هذا الدمج لا يلغي مع ذلك الفارق الأساسي بين الخالة والموزة، وخاصة في المرحلة التي تجاوزت فيها البطلة مرحلة الطفولة، فقد كبرت الخالة وفقدت رشاقتها وعوضت رائحة الموز بوضع المسك والورد في طيات ثيابها. لكن في وجدان الطفلة والمرأة على السواء، يحتل الموز المكانة نفسها التي تحتلها الخالة. وخوفا من فقدان الخالة، بسبب تقدم سنها، فإن البطلة تزرع شجرة موز في حديقة منزلها الجديد. لكن الحدث الدرامي يتأزم في القصة عندما يهم البستاني بقطع شجرة الموز بعد كبرها، فالبطلة تعتبر ذلك تهديدا حقيقيا لخالتها، التي لا تزال حتى بعد كبرها تعيش مع أبنائها.

إن البستاني في الواقع يمثل سنة الحياة والزمن على المستوى الرمزي في القصة، كما أنه يتصرف من موقع الخبير الزراعي عندما يهم بقطع الشجرة:

– «إذا لم نقتلع الأم لن يكبر أولادها» لكن البطلة لا تستطيع أبدا التفريق بين الموزة والشجرة و «موزة» الخالة، لذلك تحتج في داخلها: «هل من المحتم أن تموت خالتي ليكبر أولادها؟» (ص: ٩).

تخلق هذه القصة في ذهن القارئ تداخلا زمنيا بين الماضي والحاضر، وتداخلا مضمونيا ترميزيا بين الموزة و «موزة» الخالة. وجانب المتعة الفنية والمضمونية يحدث بالتحديد من هذا التوزع المولد للدلالات والمعاني، التي لا يمكن حصرها أو القبض عليها بشكل تام. هذا الالتباس الفني والدلالي تتعمد الكاتبة الاحتفاظ به حتى نهاية القصة، حين تقول البطلة متحدثة عن البستاني:

«اترك خالتي موزة وعيالها يرسلون الخضرة والظل أمام الفيلا في الموسم ..

أثمرت خالتي ومن حولها سائر أفراد العائلة!!» (ص: ١٠). بهذه الطريقة التعبيرية تنجح الكاتبة في جعل قارئ القصة يحس بشعور المحبة الدافق الذي يهيمن على البطلة في علاقتها بخالتها وأبنائها [٣٥]. وهي توظف في سبيل ذلك كل العناصر المتاحة في الكتابات العربية والغربية السابقة سواء أكانت واقعية أم رمزية أم سيكولوجية، بالإضافة إلى أنها تبني عالم القصة على غرار عوالم الأحلام التي تشهد عادة صداما بين قيمتين، والصدام هنا، كما نرى، قائم بين الموت والحياة.

لقد تبين لنا من خلال هذه الإطلالة المعتمدة على بعض النماذج الدالة، أن اشتغال الزمن في القصة الكويتية يرتكز على مبدأ حرية الإبداع، حتى إن تم الخضوع في بعض الفترات لتقاليد أدبية سردية معروفة، ويرجع سبب هذه الحرية إلى أن هامش الابتكار لدى القاصين في مستوى الزمن واسع ولا نهائي الإمكانات، ولذلك فأي محاولة لوضع تصنيف للقصص على أساس تماثل تام للبنى الزمنية في مجموع النصوص، لن تكون سوى مضيعة للجهد، فالزمن في اعتقادنا هو سمة أسلوبية في القصة والأسلوب هو علامة أساسية على الاختيارات الذاتية في الأعمال الإبداعية.

كما لاحظنا كيف كان الزمن يرتبط بالحاضر والماضي والمستقبل والمستحيل والإمكان، وكيف أمكن الربط بين الزمن والأحداث والمواقف، فضلا عن مساهمته الفعالة في توليد الدلالات غير المنطوقة في النصوص. كما أثبتنا أن قراءة اشتغال الزمن في القصة الكويتية لا يمكن أن تستغني عن مساهمة القراء باختلاف مشاربهم الثقافية والفكرية، وهو ما يؤدي من دون شك إلى إغناء النصوص وتركها مفتوحة الفضاءات والدلالات. وركزنا على أهمية المفارقات الحاصلة بين زمن السرد وزمن القصة في توليد ما لانهاية له من الإمكانات الإبداعية في مجال تشغيل الزمن، مع ضرورة التمييز بين الزمن كبنية فنية والزمن كموضوع في القصة، بكل ما يحدث بينهما من تفاعل منتج للمعاني. ولاحظنا أن تباطؤ الزمن أو تسارعه مرهون بالحالة النفسية والاجتماعية وبالمقاصد المحتملة في النصوص وكذا المراحل التاريخية التي ساهمت في الإنتاج القصصي، علما بأن إحساس القراء بهذين المستويين يبقى دائما في حدود ما هو نسبي. وفي هذا الصدد رأينا كيف يمكن تقليص زمن القصة في الوقت الذي نحصل فيه مع ذلك على زمن كلي يسع الحياة كلها بكاملها. وقد نهضت القصص القصيرة جدا التي كتبها عدد من الكتاب الكويتيين بهذه المهمة الصعبة كما رأينا.

وعلى العموم فقد كان الزمن بالنسبة إلى هذه الدراسة مدخلا لاستكناه النصوص، وليس غاية محصورة في نطاق علامة واحدة من علامات النصوص، لأننا نظرنا إلى النماذج المدروسة باعتبار أن كل واحد منها يمثل عالما متماسكا ليس من السهل عزل بعض عناصره عما يحيط بها من وحدات بانية، سواء أكانت منتمية إلى البنية الشكلية أم إلى البنية الدلالية.

ملخص البحث:

تعتمد هذه الدراسة، في الأغلب الأعم، على بعض النصوص المنشورة ضمن مجموعات قصصية، وذلك في حدود ما اطلعنا عليه من هذه المجموعات، لذلك نعتذر مسبقا عما يمكن أن يحدث فيها من تقصير.

رأينا أن اشتغال الزمن في القصة الكويتية يرتكز على مبدأ حرية الإبداع، حتى وإن تم الخضوع في بعض الفترات لتقاليد أدبية سردية معروفة، ويرجع سبب هذه الحرية إلى أن هامش الابتكار لدى القصاصين في مستوى الزمن واسع ولا نهائي الإمكانات. ولذلك، فأي محاولة لوضع تصنيف للقصص على أساس تماثل تام للبنى الزمنية في مجموع النصوص، لن تكون سوى مضيعة للجهد: فالزمن في اعتقادنا هو سمة أسلوبية في القصة، والأسلوب هو علامة أساسية على الاختيارات الذاتية في الأعمال الإبداعية.

كما لاحظنا كيف كان الزمن يرتبط بالحاضر والماضي والمستقبل والمستحيل والإمكان. وكيف أمكن الربط بين الزمن والأحداث والمواقف، فضلا عن مساهمته الفعالة في توليد الدلالات غير المنطوقة في النصوص. كما أثبتنا أن قراءة اشتغال الزمن في القصة الكويتية لا يمكن أن تستغني عن مساهمة القراء باختلاف مشاربهم الثقافية والفكرية، وهو ما يؤدي من دون شك إلى إغناء النصوص وتركها مفتوحة الأفضية والدلالات. وركزنا على أهمية المفارقات الحاصلة بين زمن السرد وزمن القصة في توليد ما لا نهاية له من الإمكانات الإبداعية في مجال تشغيل الزمن، مع ضرورة التمييز بين الزمن كبنية فنية والزمن كموضوع في القصة بكل ما يحدث بينهما من تفاعل منتج للمعاني. ولاحظنا أن تباطؤ الزمن أو تسارعه مرهون بالحالة النفسية والاجتماعية وبالمقاصد المحتملة في النصوص، وكذا المراحل التاريخية التي ساهمت في الإنتاج القصصي، علما بأن إحساس القراء بهذين المستويين يبقى دائما في حدود ما هو نسبي. وفي هذا الصدد، رأينا كيف يمكن تقليص زمن القصة في الوقت الذي نحصل فيه مع ذلك على زمن كلي يسع الحياة بكاملها. وقد نهضت القصص القصيرة جدا، التي كتبها عدد من الكتاب الكويتيين بهذه المهمة الصعبة كما رأينا.

وعلى العموم، فقد كان الزمن بالنسبة لهذه الدراسة مدخلا لاستكناه النصوص وليس غاية محصورة في نطاق علامة واحدة من علامات النصوص، لأننا نظرنا إلى النماذج المدروسة باعتبار أن كل واحد منها يمثل عالما متماسكا، ليس من السهل عزل بعض عناصره عما يحيط بها من وحدات بانية، سواء أكانت منتمية إلى البنية الشكلية أم إلى البنية الدلالية.

الهوامش

1 شرحنا هذا المفهوم بسند بياني في كتابنا: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. ط: ٢-١٩٩٣، ص: ٧٣ – ٧٥.

2 B. Valette: Esthétique du roman Moderne. Nathan. 1985.p: 48 - 49.

3 ليلى محمد صالح: كاتبة كويتية تكتب المقالة والقصة القصيرة. ساهمت في إعداد أمسيات ثقافية. مهتمة بأدب المرأة في الكويت. من مجموعاتها الأدبية الأخرى: جراح في العيون ١٩٨٦، و: لقاء في موسم الورد ١٩٩٤.

4 ليلى محمد صالح: عطر الليل الباقي، دار المدى، دمشق، ط: ١ – ٢٠٠٠، انظر القصة المذكورة بين صفحتي ٩٣ – ١٠٣.

5 ثريا البقصمي من مواليد الكويت سنة ١٩٥٢، مهتمة بفن الملصقات ورسومات الكتب. فازت بمجموعة من الجوائز. عملت في رئاسة تحرير بعض المجلات الطلابية في الاتحاد السوفييتي السابق. لها مجموعات قصصية أخرى نذكر من بينها: شموع السراديب، صدرت عن مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع. الصفاة، ط: ١ – ١٩٩٢، و: السدرة، مطابع الخط، الكويت، ١٩٨٨ و: رحيل النوافذ، مطابع المنار. والكويت. ط: ١ – ١٩٩٤.

6 صدرت المجموعة في طبعتها الأولى سنة ١٩٧٧ عن مطبعة حكومة الكويت. والقصة المدروسة هنا هي الثامنة والأخيرة في المجموعة، كما أنها تحمل عنوان المجموعة نفسها.

7 حمد الحمد، كاتب كويتي من مواليد سنة ١٩٥٤. حاصل على الإجازة في الأدب. تقلب بين وظائف إدارية آخرها منصب قيادي في البنك التجاري الكويتي، ومع ذلك فقد أصدر بعد احتلال الكويت (وبالتحديد خلال سنة ١٩٩١) مجموعة: ليالي الجمر. صدرت عن مطابع الخط، كما نشر فيما بعد مجموعته الثالثة: عثمان وتقاسيم الزمان، مطابع القبس التجارية -١٩٩٤، وروايته: زمن البوح (من دون الإشارة إلى المطبعة أو الناشر) ١٩٩٧، ثم روايته: مساحات الصمت التي صدرت معها مجموعة من القصص، دار قرطاس للنشر، ١٩٩٩.

8 صدرت، في الكويت عن مطابع القبس التجارية ط١– ١٩٨٨. (انظر قصة: شبح الليل، ابتداء من الصفحة ١١).

9 وليد خالد المسلم، كاتب كويتي من أعماله القصصية إلى جانب مجموعته: «اصبر يا حكيم» الصادرة عن دارالمختار العربي، ط١، ١٩٩٨، نجد أيضا مجموعته الصادرة سابقا بعنوان: فقدان الهوية، ضمن منشورات جريدة الوطن، ط١، ١٩٨٩.

10 انظر الهامش السابق.

11 ليلى العثمان: كاتبة كويتية معروفة غزيرة الإنتاج الإبداعي في مجالي القصة القصيرة والرواية. من أهم مجموعاتها القصصية: امرأة في إناء ١٩٧٧. الرحيل ١٩٧٩، في الليل تأتي العيون ١٩٨٣، الحب له صور ١٩٨٤، وفتحية تختار موتها ١٩٨٧، حالة حب مجنونة ١٩٩٢، الحواجز السوداء ١٩٩٤. ومن رواياتها: المرأة والقطة ١٩٨٥، سمية تخرج من البحر ١٩٨٦. يحدث كل ليلة ١٩٩٨.

12 انظر الهامش السابق.

13 ليلى العثمان: حكاية قصيرة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٩٢.
14 د. سليمان الشطي: مدخل القصة القصيرة في الكويت، مكتبة العروبة، ١٩٩٣، ص: ٩٩.
15 وردت هذه القصة مع مجموعة قصيرة جدا في مجلة البيان، العدد ٣٥٥، فبراير ٢٠٠٠ ص: ٥٩.
16 المرجع السابق، ص: ٦٠ – ٦١.
17 منى الشافعي كاتبة وصحافية كويتية، شغلت مديرة لمكتب التوجيه والإرشاد بجامعة الكويت، ومديرة إدارية لكلية البنات، وعملت محررة في جريدة الوطن وهي عضو رابطة الأدباء في الكويت. لها اهتمام بالفنون التشكيلية. صدر لها حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي: النخلة ورائحة الهيل، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، البدء .. مرتين. منشورات شركة الربيعان للنشر والتوزي،. ١٩٩٤ و: دراما الحواس. شركة الربيعان للنشر والتوزيع ١٩٩٥. ولها مجموعة أخرى قيد الطبع بعنوان: دقة قلب.
18 انظر الهامش السابق.
19 مصدر مذكور. انظر الهامش السابق.
20 انظر عبدالرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ١٩٧٣. ص: ١٧٤.
21 نشرت بمجلة البيان بالعدد: ٣٦٥ ديسمبر ٢٠٠٠ ص: ٣١.
22 بزة الباطني: كاتبة كويتية تهتم بالفولكلور والحكايات الشعبية والفنون التقليدية، كما كتبت بعض المسرحيات وقصص الأطفال، ومن أعمالها في هذا الصدد: الأرض الخضراء ١٩٩٤، البيت الكبير ١٩٩٧. لها تكوين مزدوج عربي فرنسي (انظر هذه المعلومات في صلب مقال زميلنا د. عبدالعالي بوطيب وهو بعنوان: بزة الباطني: الصوت القصصي الواعد، مجلة البيان. عدد ٣٤٢، يناير ١٩٩٩، ص: ٩٩)، وتجدر الإشارة إلى أن بزة الباطني تهتم بالفنون التشكيلية وتمارسها على غرار أغلب القاصات الكويتيات.
23 مجموعة: السيدة كانت، صدرت للكاتبة بزة الباطني عن مطابع دار السياسة، في الكويت، الطبعة الأولى ١٩٩٨. ولوحة غلافها بريشة الكاتبة.
24 سليمان الشطي: من كتّاب الجيل الثاني في الكويت. مبدع قصصي وناقد. من مجموعاته القصصية: الموت الخافت، رجال من الرف العالي. مكتبة دار العروبة، ط: ١، ١٩٨٢، وأنا ... الآخر، دار النهج الجديد، ١٩٩٤. ومن دراساته النقدية كتابه: مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت.
25 انظر الهامش السابق.
26 سليمان الخليفي: من الكتاب الكويتيين الذين كتبوا القصة بوتيرة بطيئة ومضطربة، وربما يعود ذلك إلى تغربه مدة من الزمن عن وطنه في الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي السابق بهدف استكمال تحصيله الجامعي (انظر المقدمة التي كتبها إسماعيل فهد إسماعيل لمجموعته القصصية: الشارع الصفر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ط: ١، ١٩٩٧، ص: ٧ – ٨). ومن أعماله الأدبية نذكر أيضا: هدامة. المطبعة العصرية، ١٩٧٤. و المجموعة الثانية (قصص)، دار العروبة، ١٩٧٨، متاعب صيف. مسرحية ١٩٧٥.
27 انظر الهامش السابق.
28 وليد الرجيب: من كتاب القصة الكويتيين ينتمي حسب تصنيف سليمان الشطي إلى الجيل الثالث، وهو من الكتاب المواظبين على الكتابة. من مجموعاته القصصية نذكر:

تعلق نقطة .. تسقط طق. دار الفارابي ١٩٨٣. و: إدارة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود. صدرت في طبعتين على التوالي. دار الفارابي، ١٩٨٩ ودار قرطاس ١٩٩٥. طلقة في صدر الشمال، دار الفارابي ١٩٩٢ ثم دار قرطاس، ١٩٩٥، الريح تهزها الأشجار. دار النهج الجديد ١٩٩٤ وإيكاروس (مسرحية وقصص)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٧.

29 انظر الهامش السابق.

30 انظر الهامش السابق.

31 باسمة العنزي: كاتبة كويتية صاعدة من مواليد سنة ١٩٧٢. صدرت لها مجموعة مسرحية قصصية واحدة حتى تاريخ إعداد البحث وهي بعنوان: الأشياء. وتضم ست مسرحيات قصصية قصيرة، عن المجموعة الإعلامية العالمية ١٩٩٨ وهي خريجة جامعة الكويت وعضو رابطة الأدباء وجمعية الصحافيين.

32 انظر الهامش السابق.

33 عنوانها الأصلي: A celle qui est trop gaie من ديوانه: أزهار الشر:
Les fleurs du mal. Gallimard. 1964-P:166-167.)

34 فاطمة يوسف العلي: كاتبة كويتية من مواليد سنة ١٩٥٣. درست في القاهرة. اهتمت بدراسة القصة القصيرة عند المرأة الكويتية، كما نشرت حسب علمنا ثلاث مجموعات قصصية ورواية واحدة، أما مجموعاتها القصصية فهي: وجهها، وطن ط، ١٩٩٥، ط: ٢-٢٠٠١، و: دماء على وجه القمر ١٩٩٨، تاء مربوطة ٢٠٠١. أما الرواية فعنوانها: وجوه في الزحام. اهتمت الكاتبة أيضا بقضايا المرأة وهي عضو في رابطة أدباء الكويت وجمعية الصحافيين ومنظمة حقوق الإنسان.

35 – انظر: د. غبريال وهبة في كتابه: ثلاث، أديبات مبدعات. منشورات عون جديدة، ١٩٩٨، ص٤٥.

تظهر الكاتبة فاطمة يوسف العلي انشغالا كبيرا بالمرأة في قصصها، وهي ترى في دراسة لها أن أصل اهتمامها بالمرأة يعود إلى أن الأنوثة هي أصل الأشياء: «لقد قال القدماء الأرض مؤنثة، والشمس مؤنثة، وباختصار الحياة مؤنثة»، ولعل هذا يفسر هنا تعاطفها مع الخالة موزة. انظر مقالها: نماذج وصور للمرأة في القصة الكويتية القصيرة، مجلة البيان، العدد ٣٤٥، أبريل ١٩٩٩، ص: ٩٠ – ٩١.

المرأة العربية (الكويتية)...
ورؤية العالم في المتخيل السردي
قراءة استشرافية في نماذج من نصوص كويتية

أ. الدكتور أحمد الهواري(*)

«إن شكل الحكومة يؤثر في الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر في الهيئة الاجتماعية.

انظر الى البلاد الشرقية، تجد المرأة في رق الرجل والرجل في رق الحاكم، فهو ظالم في بيته مظلوم إذا خرج منه! ثم انظر إلى البلاد الأوروباوية، تجد ان حكوماتها مؤسسة على الحرية، واحترام الحقوق الشخصية، فارتفع شأن النساء فيها إلى درجة عالية من الاعتبار وحرية الفكر والعمل».

قاسم أمين

«إن قضية تحرير المرأة هو شعار وأداة تحرير المجتمع بكامله، إنه الطريق نحو النظام الديمقراطي الصحيح وتحقيق الحداثة الحقيقية».

هشام شرابي

1- تأسيس إبيستمولوجي Epistymology:

تعالج هذه المقاربة تجليات «رؤية العالم» في المتخيَّل السردي من منظور رؤية المرأة للعالم، وبما أنها مقاربة تصدر عن التحليل السوسيولوجي للأدب، فمن المهم أن نشير إلى أننا لن يتسنى لنا أن نصل إلى تصور دقيق، لرؤية المرأة

(*) - من مواليد ١٩٤١ بجمهورية مصر العربية.
- حاصل على دكتوراه في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها عام ١٩٧٦ من جامعة القاهرة.
- أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الزقازيق من ١٨ فبراير ١٩٨٧ وحتى ١ سبتمبر ١٩٩٣.
- درس في كليات الآداب بجامعات الجزائر - صنعاء - الكويت - الإمارات العربية المتحدة.
- له أكثر من ١٧ كتاباً و٢٢ بحثاً علميا نشرت في مجلات: المثقف العربي- اليمن الجديد- منشورات جامعة صنعاء- فصول- أدب ونقد- مصر- ومجلة الوحدة- الرباط- علامات، النادي الأدبي بجدة، وغيرها.
أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه بلغت نحو ١٥ رسالة نوقشت في كلية آداب الزقازيق.
- عضو اللجان العلمية بأقسام اللغة العربية بكلية اللغة العربية بجامعة الكويت، عضو الجمعية المصرية للنقد العربي - القاهرة.
- عضو اتحاد الكتاب، القاهرة.
- حصل على جائزة الدولة التشجيعية في النقد الأدبي عام ١٩٩٣ عن دراسته النقدية بعنوان: إسماعيل ادهم ناقدا (ثلاثة أجزاء) من مؤلفاته: البطل المعاصر في الرواية العربية، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، الفكرة العربية في «عودة الروح»، ودراسة عن عبدالرحمن شكري في مجلدين.

لذاتها وللعالم، بمعزل عن معرفة وضعها في البناء الاجتماعي، وما يطرأ على هذا الوضع من حراك اجتماعي، وتجليات كل في البناء السردي. فثمة تماثل بين وضع المرأة في البناء الاجتماعي وفي البناء السردي.

ويستقي هذا المنظور: «رؤية العالم» من خلال تحليل نماذج من السرديات العربية لتدعيم التعاضد التأويلي للسرد، في محاولة لكشف «المستور» الكامن وراء النص، وما يشي من تغيير طرأ على صورة المرأة في البناء الاجتماعي والسردي معاً.

أ. رؤية العالم World View:

إن رؤية العالم - لدى علماء الانثروبولوجيا - تعني بوجه خاص الطريقة التي يرى بها الشخص، في مجتمع معين بالذات، نفسه في علاقته بكل ما عداه، أي أن المصطلح يعني خصائص الوجود والمقومات من حيث تمايزها عن الذات، وارتباطها في الوقت نفسه بهذه الذات. إنها باختصار فكرة الشخص عن الكون، أو هي منظومة الأفكار التي تجيب ذلك الشخص عن تساؤلاته حول موقفه من الوجود والأشياء التي تحيط به، وعلاقته بهذه الأشياء.

فكأن مصطلح «رؤى العالم» أو «النظرة إلى العالم» يقصد - في أحد أبعاده على الأقل - كل الأفكار أو التصورات التي تقوم على أساس الافتراضات التي يسلّم بها أعضاء مجتمع من المجتمعات، عن طبيعة العالم وأسس وجوده، وموقف الإنسان من ذلك العالم وهذا الوجود حسب تصورات أعضاء ذلك المجتمع أنفسهم. على اعتبار أنه يكشف عن نظرته الخاصة التي تعبر في حقيقة الأمر، ومن دون أن يدري أحياناً، عن المبادئ العقلية التي تكمن وراء هذه النظرة أو تلك الرؤية[1].

ولعل هذه المقاربة حين تعتمد «رؤية العالم» أو «النظرة إلى العالم» أو «استشراف العالم» عبر تحليل هذا المفهوم، المتحكم في أنساق النص السردي، بما هو مواز وتجلٍّ فني للمجتمع، وبما هو نص، إنما تصدر عن رؤية تستشرف تداخل الآفاق المعرفية، بهدف أن نتعرف إلى معالم الحياةالثقافية التي تسود المجتمع، والقيم الثقافية لهذا المجتمع، التي تتحكم بالأوضاع الثقافية وبتوجهه الثقافي[2].

على أن هذه المقاربة، وإن اتخذت الفرد نقطة انطلاق، فهي تتجاوز الفرد لتتعرف إلى، ما يسميه «جولدمان» الأبنية العقلية المتجاوزة الفرد، أي الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية، وما تكشف عن رؤية خاصة للعالم، والكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي أنها مقاربة تسعى إلى أن تتعرف إلى طبيعة العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولّدها. على نحو ما يبوح به النص السردي.

ب ـ المرأة والبناء الاجتماعي

ربط «جولدمان» بين بنية الشكل الروائي وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية بما هي نوع أدبي والمجتمع الفردي الحديث. فثمة تماثل بين الشكل الأدبي للرواية وعلاقات الناس اليومية في مجتمع يسوده نظام اجتماعي واقتصادي معين(٣).

ونحن بحاجة في هذه المقاربة - أن نُلم بطبيعة النظام الذي يسود المجتمع العربي، والأفكار التي تحكم أنساقه، لنتعرف، من ثم، إلى مكانة المرأة في هذا المجتمع.

يسود، في كثير من شرائح المجتمع العربي التقليدي النظام الأبوي حيث تشكل العائلة - فيما يرى حليم بركات - نواة التنظيم الاجتماعي، ومركز المناشط الاقتصادية في المجتمع العربي القديم والحديث، فتتمحور بها وحولها حياة الناس، بصرف النظر عن أنماط معيشتهم (البداوة والفلاحة والحضارة) وانتماءاتهم الطائفية والإثنية والإقليمية والقبلية.

تتصف العائلة العربية ببنيتها الهرمية - الطبقية، فيحتل الأب رأس الهرم، ويكون تقسيم العمل والنفوذ والمكانة على أساس الجنس والعمر. وقد كان لهذه المكانة للأب تأثيرات بعيدة في تحديد مكانة النساء. وفي إطار دور العائلة بوصفها وحدة اجتماعية اقتصادية يتولى فيها الأب دور المنتج والمالك وتعتبر بقية أفراد الأسرة عيالاً، فقد احتل الأب مركز السلطة والمسؤولية نتيجة لانقسام العالم إلى عالمين: عالم عام يكافح فيه الرجال في سبيل تأمين الرزق، وعالم خاص داخل البيت تمارس فيه النساء المهمات المنزلية من إنجاب وطهي وتنشئة الأطفال، وكما حُرّم العالم العام على النساء، اعتبر من العيب على الرجال أن يمكثوا في عالم البيت الخاص طويلاً أثناء العمل أو بعده.

وعلى الرغم من التطورات الأخيرة في المجتمع العربي حيث بدأت إزالة الحدود بين العالمين والاختلاط بين الجنسين، فإن الأب لا يزال يحتل مركز السلطة والمسؤولية. وتتمثل السلطة - على الأقل رمزياً - بالأب، فيمارسها عادة من فوق ومن بعيد تجاه جميع أفراد الأسرة بمن في ذلك الزوجة، فيتوقع منهم الطاعة، والاحترام والامتثال وعدم مناقشته فيما يراه مناسبا. وهو حريص على ألا يسمح لأحد أفراد الأسرة بأن يتدخل في حياته. إنه رأس العائلة وسيدها، يملي أوامره وإرشاداته من دون أن يتوقع من أفراد أسرته نصائح هو في غنى عنها، وخاصة إذا ما تعلقت بتصرفه هو(٤).

وفي هذا المجتمع الأبوي تلوح علاقات السلطة والهيمنة والتبعية. وفي المجتمع الأبوي، يتجه ولاء الفرد الأساسي إلى العائلة، أو العشيرة أو المذهب أو الطائفة.

واللافت للنظر ان صورة الأب هذه عُممت في المجتمع، فينظر الناس بالمنظور نفسه إلى الأستاذ،وصاحب العمل، والقادة والحكام.. ويتصرف هؤلاء من مواقعهم وكأنهم الآباء. وتنعكس صورة الأب التقليدية هذه، في كثير من السرديات العربية[٥].

وصورة الأب هذه، حدّدت من رؤية المرأة للعالم. ففي رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» يقدم لنا شخصية السيد رضوان الحسيني، وقد كان يستبد بأهل بيته.

«مؤمنا صادقا، ومحبا صادقا، وجوادًا صادقاً. ومن عجب أن يكون هذا الرجل – الذي طار صيته بالخير والحب والجود كل مطار – حازما حاسما وعلى فظاظة وحرص في بيته... يفرض سيطرته على المخلوق الوحيد الذي يذعن لإرادته، ألا وهو زوجته»[٦]، وتجد زوجته نفسها راضية بالوجود الذي ارتضاه لها زوجها وتعتبر نفسها «امرأة سعيدة، فخورة بزوجها وحياتها»، مع أنه كان يرى «ما تراه أكثرية أهل طبقته من وجوب معاملة المرأة كطفلة تحقيقاً لسعادتها هي نفسها قبل كل شيء»[٧]، وتتكرر الصورة نفسها في الثلاثية، على نحو ما سنرى.

وقد أفضت هذه السلطة الأبوية إلى شيوع مواقف غير عقلانية دفعت بكثير من أفراد المجتمع إلى رفض أي تغيير اجتماعي. فلم تتأصل الشخصية العربية التي تفسر الظواهر بأسباب موضوعية تخضع للدرس والتجربة. إذ إن العقلية السحرية لا تزال فعّالة على نطاق واسع، وفي قطاع عريض داخل العقلية الفردية. بل لعلنا نلمس أن ثمة بنى تقليدية تتعايش مع أخرى منهجية، واقتصاد تقليدي، تابع، بدائي، مع اقتصاد عصري[٨].

وبدت تجليات هذا الخطاب الأبوي في أنماط التعبير، حيث تميز بمركزية الحوار الأحادي. وعكست اللغة الأبوية السلطة الأبوية والوعي الأبوي السائد. ويتجسد نمط الخطاب الأحادي، في اتجاه المتكلم إلى استثناء – أو قل إلغاء – المتكلمين الآخرين وتجاهلهم.

كما يتخذ الخطاب الأحادي الحقيقة المطلقة منطلقا لكلامه. ومن ثم فهو يرفض تعدد الحوارات: إذ في ظله – الحوار – تتسع دائرة التساؤل الحر، وصولا إلى المعرفة. وفي الخطاب الحواري تتجلى الحقيقة من خلال النقاش والمحاورة والنقد، وليس اعتمادا على السلطة الفكرية المهيمنة.

وهذا التراتب الهيراكي Hierarchie (الهرمي) الأحادي يتجلى في أصوات تراتبية تعكس ألوان الطيف الأحادي تبعاً لموقف «المتكلم». فالخطاب السائد في المنزل هو خطاب الأب، وفي قاعة الدرس هو خطاب المعلّم، وفي التجمع

الديني أو تجمع القبيلة هو خطاب الشيخ، وفي المؤسسة الدينية هو خطاب العالم، وفي المجتمع الأوسع هو خطاب الحاكم وهلم جرّا[٩].

وقد انعكس هذا الخطاب الأحادي على سلوك الجماعة، - والفرد- [١٠]، في مواجهة الواقع.

جـ- المرأة والحراك الاجتماعي

في ظل هذا النظام الأبوي تزاح «المرأة» من دائرة الضوء إلى الظل. وقد التفت كثير من المصلحين إلى ظاهرة غياب المرأة عن مسرح الحياة العامة، وتأثير هذا الغياب في نهضة المجتمع، وامتد هذا التأثير ليصيب البناء القصصي، في رأي بعض المبدعين النقاد كما سنرى، بضعف الفن القصصي.

وقد التفت رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) إلى أهمية تعليم البنات في كتابه «المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين». على أن قاسم أمين أفرد، في كتابيه «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، مساحة كبيرة لقضية «تحرير المرأة» فقد رأى أن ثمة علاقة بين دور المرأة في المجتمع وأخلاق الأمة، وأن لُب المشكلة الاجتماعية هو مكانتها. وتلك لا تتحدد إلا عن طريق التعليم، مما يسهم في وعي المرأة بذاتها وبما عداها، ويرتقي برؤيتها للعالم. وقد رأى قاسم أمين أن حرية المرأة هي الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية. فثمة علاقة جدلية بين القهر والحرية، داخل البيت وخارجه: «إن شكل الحكومة يؤثر في الآداب المنزلية، والآداب المنزلية تؤثر في الهيئة الاجتماعية.

انظر إلى البلاد الشرقية، تجد المرأة في رق الرجل، والرجل في رق الحاكم، فهو ظالم في بيته مظلوم إذا خرج منه! ثم انظر إلى البلاد الأوروباوية، تجد أن حكوماتها مؤسسة على الحرية، واحترام الحقوق الشخصية، فارتفع شأن النساء فيها إلى درجة عالية من الاعتبار وحرية الفكر والعمل»[١١].

والمتأمل في أدبيات قضية المرأة لدى بعض الكاتبات العربيات، ممن تعرضن لهذه القضية، مثل خالدة سعيد[١٢]، ونوال السعداوي[١٣]، وفاطمة المرنيسي[١٤]، يلحظ أن كتاباتهن - على تفاوت ألوان الطيف في طرح كل منهن للقضية - تحفل بقدر من المواجهة مع «الرجل» بحيث يبدو في صورة «الخصم» من دون الالتفات إلى أنهما - الرجل والمرأة - مثل فئران في سفينة غرقى. فالمرأة ليست وحدها هي الشخص المقهور بل الرجل كذلك. وهما معاً محكومان بهرمية تراتبية من القهر. بل لقد ذهبت بعض الكاتبات إلى إلغاء نون النسوة[١٥].

إن الحركات النسوية، كما يقول عبدالرحمن منيف، السياسية منها على وجه التحديد «تعتبر هدفها تحرير المرأة، وهي في الأغلب تضم النساء فقط. وثمة قصور في منطلقاتها، فلم تستطع أن تحقق مكتسبات حقيقية للمرأة، كما لم تستطع الاستمرار أو المحافظة على زخم انطلاقتها الأولى، لأنها كانت تضع المرأة في مواجهة الرجل، وتقسم المجتمع بشكل جنسي، مغيبة أو متجاهلة، الاستغلال والقمع اللذين يطالان الاثنين معاً، الواقعَين على المستغَلّين والمقموعين بغض النظر عن الجنس.. [فا] الحركات النسوية السياسية، في بعض مظاهرها، تخطئ في تحديد الخصم، وتعجز بالتالي عن الوصول إلى الهدف الذي تدعيه، وهي تشبه في حالات كثيرة الثورة العمياء. إذ تعبر عن عاطفة ورغبة في التحرر، وقد تضحي من أجل ذلك، لكنها غير قادرة، بنظرتها وأدواتها، على تحقيق الهدف، ولأنها تنطلق اعتمادا على رغبة الاستقلال والتميز، في الوقت الذي يجب أن يشترك المجتمع بأسره، برجاله ونسائه، في عملية التغيير.

المرأة محكومة بالمجتمع: قوة واتجاها ووعيا. إنها فاعلة وقوية بمقدار انسجامها وتفاعلها مع حركة المجتمع. وكل محاولة للاختلاف... أو التميز تنعكس على المحصلة النهائية لحركة المجتمع ككل، وتشكل بالتالي خسارة للتحرر الفعلي للمرأة، أي للمجتمع بأسره مهما كانت النوايا»[١٦].

والحق أن «**خصم المرأة ليس أباها أو أخاها، ليس الرجل لكونه رجلا، إنما خصم المرأة هو المجتمع بقيمه وتقاليده وأغلاله**، فكل أب، وكل أخ يريد لابنته أو لأخته الحرية والرفاه، ولكن الذي يحول دون تحقيق ذلك، هذا الكم الكبير من القيود والأعراف المسيطرة، وهذه الرقابة التي يفرضها المجتمع، ويمنع بالتالي على الأب أو الأخ توفير أو تحقيق الحد الأدنى من القناعة التي يؤمن بها، لذلك يجب أن ينصب الجهد على ما يعتبر مانعا أو حائلا من الوصول إلى المساواة وإلى الحرية، وهو ليس بالضرورة الرجل كجنس، **وإنما طبيعة العلاقات التي تتحكم بالاثنين معاً، والتي تجعلهما عبدين**، وإن يكن بنسب متفاوتة، نتيجة التطور التاريخي الذي بدأ بالاعتراف بالقوة العضلية أساساً، وانتهى إلى اعتبار القوة الاقتصادية والأيديولوجيا التي ترافقها الأساس في التمييز والهيمنة»[١٧].

د ـ المرأة والبنى السردية

حين أقف أمام هذا المحور فإنما ألمس ما يمس القضية (المرأة ورؤيتها للعالم) من زاوية تاريخ الأفكار، وتجليات ذلك في المتخيل السردي.

فالفن القصصي يقوم على مقاربة الواقع وتصوير الإنسان (الرجل/ المرأة) في المجتمع، وتحليل أزمته في مجتمعه، أو تصوير الفرد في علاقاته، والمجتمع

في تناقضاته. وقد تساءل ألبرت حوراني كيف يمكن التعبير عن هذا الواقع، في الوقت الذي يعيش نصف أفراده في عزلة عن النصف الآخر(١٧ مكرر).

والقضية لها جذور في تاريخ الرواية العربية، فقد بسط محمد عبدالله عنان أبعاد القضية، ورأى ان «الخيال الذي هو عماد القصص لا يذكيه وحي المرأة إذا لم يستكمل من قبل كل عناصر مادته. ولا توجد عناصر هذه المادة إلا في حياة اجتماعية تؤدي فيها المرأة أكبر دور، وفي نظم وخلال اجتماعية يتغلغل فيها الأثر النسوي، وفي مبادئ للأخلاق، وفي حدود للحياء يكون للمرأة في صوغها أكبر الأثر، ويجد فيها الكاتب القصصي مجالا واسعا لتكييف الأهواء والعواطف. وهذه الحياة الاجتماعية التي يتسرب أثر المرأة إلى كل نواحيها هي مبعث الإلهام لكتاب القصص الغربي... أما القصص والروايات التي تقوم على تصوير الحياة الاجتماعية الحقيقية في كل مظاهرها، وكل العواطف البشرية التي تبعثها تطورات هذه الحياة، فلم توجد إلا بعد أن قامت هذه الحياة حرة مزدهرة، وبعد أن تبوأت المرأة مقامها في الوحي والتأثير لا في صغائر الأمور المتعلقة بالأسرة فقط، ولكن في عظائم الأمور المتعلقة بالسياسة والحرب والسلام أيضا، وبالأخص في كل ما يتعلق بتكييف العواطف وتهذيب الأنفس، وصوغ الحياء والخلال... وبعبارة أخرى: «لا يزال المجتمع الإسلامي، الذي كانت العربية لسانه والأدب العربي ترجمانه، محتفظا بكثير من نظمه وتقاليده في الأسرة وفي الحياة الاجتماعية، ولا تزال قواعده الجوهرية قائمة على نفس الشريعة والأصول، ولا تزال المرأة تأخذ مركزها الشرعي في الأسرة وفي المنزل، وفي المجتمع في حدود هذه القواعد...»[١٨].

على أن هذا الوضع الاجتماعي للمرأة، أثار قضية «أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين»، وهي قضية أثارها توفيق الحكيم في مجلة الثقافة[١٩]، بمناسبة صدور رواية العقاد «سارة». وما أود أن أشير إليه هنا هو دور «الخيال المبدع» في التصرف في صياغة الأحداث، وتصوير الشخصيات ليجلو جانبا من الحياة وحقائق الوجود، بحيث يزيدنا وعيا بالحياة ويسهم في إثراء «رؤانا للعالم». ومن ثم، «ينبغي أن نميز بين اختراع يقوم على الخيال، واختراع يقوم على الإيهام. الأول «صادق»، كما يكون الفن الكبير صادقا، والثاني «كاذب»، لا بمعنى انه «مخترع»، بل بمعنى أنه لا يجلو حقيقة ما» [٢٠]، ولعل دلالة المقال - مقال الحكيم - الاجتماعية قد تكون أهم من قيمته النقدية.

وأعود إلى المحاجة الأساسية التي صاغها محمد عبدالله عنان، إذ إنها تشير إلى أنها «فن حواري»، وأنها لا تزدهر «إلا في مجتمع حواري التنوع والتباين وحق الاختلاف، مجتمع يعطي للمرأة حضورا يضعها إلى جانب

الرجل، في قلب المشهد الذي يحاول القاص اقتناص تعدده وتنوعه، ومن ثم اقتناص المبدأ الحواري الذي يصل بين المؤتلف والمختلف من أفكاره وشخصياته ومؤسساته واتجاهاته ومعتقداته وإبداعاته وتصوراته. وعندما ينقطع المبدأ الحواري عن المجتمع، في تجلياته السياسية والاجتماعية والاعتقادية أو الفكرية، يتأثر الإبداع الذي ينبني بالحوار وعلى الحوار نفسه، وينتقل من بؤرة المركز إلى أطراف الهامش[٢٠].

على أن خلف هذا النظام الأبوي الظاهري، نظام أمومي Matriarchy خفي في الأسرة العربية. ولعل المكانة الاجتماعية المتميزة، التي تحتلها «المرأة: الأم» في الأسرة العربية، بقية من بقايا سيادة المجتمع الأمومي، أو المرحلة الأمومية Matriarchate. وإن كان الحراك الاجتماعي قد أزاحها من بؤرة المركز إلى أطراف الهامش، أو من قمة الهرم إلى قاعدته. إلا أن دورها الفاعل ظل قائما، تعززه الدلالة اللغوية للكلمة «فأم الشيء: أصله. والأم والأمة: الوالدة. وأم كل شيء أصله وعماده... [و] كل شيء انضمت إليه أشياء فهو أم لها. وأم القوم رئيسهم»[٢٢].

إن صورة «المرأة: الأم» هي أقرب إلى «السكون المتحرك» فهي إيقاع البيت وميزانه، حتى وهي قعيدة البيت.

٢ - تجليات صورة المرأة... ورؤيتها للعالم في المتخيّل السردي

أ - المرأة: (الأم)... ورؤى العالم

نموذج: تماهي «الذات» و«الموضوع»

السكون المتحرك

وتتجلى بطولة «المرأة: الأم» عندما نتأمل صورتها في «المتخيّل السردي»: ففي قصة طالب الرفاعي: «أغمض روحي عليك» نكتشف توحد الأم مع ذاتها والمكان الذي يحمل عبق «الغائب الحاضر» الابن «إبراهيم»، فبعد أن اجتاحت القوات العراقية الكويت: «أخذوه من وسط زوجته وابنته الصغيرة»[٢٣]، وفي غلالة شفيفة، أحاطنا طالب الرفاعي بلحظة صور فيها رد فعل الأسر، لدى الأم، الزوجة، الأسير نفسه، عندما يسترجع لحظات الدفء الإنساني، وحميمية العلاقات الإنسانية.

وبنعومة ماكرة يعكف طالب الرفاعي على نوله الفني، يغزل لوحاته القصصية، التي تصور جماليات القبح والشر، بحيث يجلو لنا حقيقة تدمير إنسانية إنسان عبر تقصي خلجات النفس والتقاط الوقائع الصغيرة من خلال مشاهد سردية[٢٤]. وقد «زُحزح» طالب بفنه من الوقوع في شرك الدعاية المباشرة التي عادة ما ينحدر إليها كثير من الأعمال القصصية التي تتدرج

تحت ما يسمى «أدب الحرب أو المقاومة»، ودخل عالم الفن الرحب الحافل بالدلالات والرموز. فالأم، وقد ربط الله على فؤادها، تنتظم في الدعاء بعودة الابن الأسير. ودعاء الأم يكاد يتوافق مع دقات قلبها وحبّات المسبحة في إيقاع من اللحن المتقابل يؤكد أن الأمل رحمة من الله بعباده.

و«أسر الابن» حدد رؤية الزوجة للعالم، فبدت لنا فاقدة لحرية ممارستها للحياة الطبيعية بعيدًا عن الزوج، كما بدا لنا الزوج وهو في الأسر منتهكا روحا وجسدا (٢٤ مكرر).

إن «رؤية العالم» لدى الأم تصدر عن صبغة إنسانية، وهي رؤية - في التحليل الأخير - محكومة بواقعها.

وفي قصة «جسد» لسليمان الشطي نتعرف إلى رؤية الأم للعالم من خلال «الصوت»[٢٥]، إن حاسة السمع - وليس البصر - هي وسيلة الأم للتفاعل مع الأشياء: «... انصب الصوت داخل أذني وكأنه رصاصة انغرست في صدري، صراخ والدك مقدمة لشر قادم، ولم أشعر وقتها إلا والسيخ في قمة رأسي»[٢٦] فصوت الأب/ الزوج يعبر عن كل ما هو طاغ وقاس. ويكاد الصوت يتحول إلى وحش كاسر يشل إرادة الأم. فالأصوات الخشنة تجسد حضور سلطة الأب.

و«الصوت» يعكس توتر علاقة الأم بجميع ما حولها. وبدت تجليات هذا التوتر في «التردد» في الحركة ويصوّر سليمان الشطي «طقس العبور»: خروج الأم من قمقم الأسرة إلى عالم فسيح. وهنا يعتمد القاص على التقنية السينمائية في تقريب الصورة. ومن خلال تركيز عين القاص على مشهد حركة خطوة الأقدام نلمس في المشهد السردي بطئا في إيقاع الحركة. فقد «أصبح نور الشارع حارقاً للعين مربكا للخطوة»[٢٧].

وهذا النور الذي يكاد يغشى عين الأم يشف عن مدى بقاء الأم «مكتونة» في دارها (في الظل). لقد تعطلت، أو كادت، لغة العيون عن ممارسة فعلها في الأشياء.

وعدسة القاص سلمان الشطي تتلاحق وهي تأتي على الملامح العامة للمشهد لتستقر عند الأقدام راصدة «السكون المتحرك» للأقدام:

«... خروجها الخامس للسوق هو المحسوب لها وعليها، فالمرات الأربع السابقة كانت تابعة لذوات الخبرة ممن لهن قدم راسخة، اتخذت سمة القائد، فالتي كانت معها أصغر سنا، والمسؤولية حرج جعل الأقدام أثقل من المعتاد.

ولكن بين تقاطعات السوق ودكاكينه، تأخرت الرغبة وتقدم الانهماك».

إن تقريب الصورة القصصية في هذا المشهد السردي يبوح بجملة أشياء منها: التردد عند الأم يلتقي مع بطء أقدامها. كما نشعر بأن الجيل التالي للأم أصاب قدرا من النجاح. فباتت «لهن قدم راسخة». وبينما نرى الأم قد اتخذت

سمة «القائد»، ولكنها في الواقع، كانت هي «المقودة»، فهي عاجزة بنفسها مستطيعة بغيرها. وحين يخبرنا الراوي أن المرأة التي كانت معها «أصغر سناً»؛ ندرك أن دورة الزمن بدأت تدب دبيب النمل؛ في هذا «السكون» الذي يلف عالم «الأم»، من خلال الجيل التالي وهو ما يؤكد تقدم الزمن.

ومن «طقوس العبور» التي تحدد رؤية «المرأة: الأم» للعالم المشهد الآتي: «فقدت [الأم] ولدها الثالث ومرت بنهر العذاب فتجمعت قطرات عليها، لحظتئذ رأى والدي ومعه أصحاب الرأي أنها تجاوزت حقل الامتحان الأول، فالعمر ألقى بحباله عند شاطئ الحكمة و«التكانة» فمست الثقة دنياها، فسمح لها أن تخرج إلى السوق، تقضي حاجات النساء، مرة أو مرتين في الشهر، وفي المناسبات مثل مقدمات الأعياد وشهر رمضان وتكون معها عادة رفقة تراقب»(٢٨).

إن هذا المشهد يشير إلى أن الأم قد بلغت شاطئ الحكمة مما يفضي إلى دخولها مرحلة جديدة في «طقس العبور». فالزوج - رمز المجتمع أو السلطة الأبوية - لم يمنح «الأم» هذه الثقة إلا بعد أن وصلت إلى درجة «التكانة»، وتلك مرحلة من مراحل «الحراك الاجتماعي»، الذي تكرّسه ثقافة المجتمع.

إن «طقس العبور» الذي تجتازه «الأم» يؤكد دخولها في علاقات اجتماعية جديدة تكشف عن رؤيتها لذاتها وللعالم. ونلحظ هنا أن كفة الدور ترجح كفة الشخص(٢٩).

❖ ❖ ❖

وفي قصة فاضل خلف «حنان أم» تظل أم الزوج هي المسيطرة من البداية إلى النهاية. فهي لا تكتفي باستغلال زوجة ابنها في أداء أعمال المنزل فحسب. و«هذه القوة التي توافرت للأم لم تأتها اعتباطا، لكنها جاءت بسبب من الإرث الكبير، من العادات والتقاليد، الذي خلفته القرون الماضية ممثلا برافدين رئيسيين: الأعراف العشائرية وطابع الحياة البحرية... زعامة العائلة، في العادة بيد الأب، ومن ثم الأم، وما على الأولاد وزوجاتهم، وكذا الأحفاد سوى الطاعة والرضوخ. سيطرة الوالدين تلك لا تشمل أمور المنزل والاستحواذ على الدخل فحسب، وإنما تتعدى إلى الأمور المصيرية كافة، ومن ضمنها اختيار شريك الحياة... في قصة «حنان أم»: يتجسد دور الزعامة في الأم، مادام الأب قد توفي. يعزز هذا الدور - الذي جاء نتيجة لموروثات عشائرية - ما تركه طابع العمل البحري من بصمات مميزة في المجتمع(٣٠).

وعند التأمل في الخط/ النموذج التقليدي للمرأة: «الأم أو الزوجة» نجد قواسم مشتركة بين هذا الجيل: جيل الأم التقليدية في المتخيّل

السـردي، «الأم» في «الأيام» لطه حسين[٣١]، وفي «ثلاثية» نجيب محفوظ[٣٢]، وفي «شرق المتوسط» لعبدالرحمن منيف[٣٣]، على تفاوت بين كل نموذج. فأمينة في «الثلاثية» خلقت نسقاً إيكولوجيا، حيث تماهت مع الطبيعة وخلعت عليها الحياة والروح [٣٤]. وفي «بداية ونهاية» هي نموذج لجيل مضى، رأى جدار بيته يكاد ينقض فأقامه. أم كفء للقيادة في الملمات، لا تطيش الكارثة صوابها منذ البداية حتى النهاية، تعرف بالضبط ماذا تريد، ولا تدع مجالا لعواطفها أن تغلبها فتتخاذل. إنها تواجه الواقع بتدبير عملي في غير تضعضع. ولا تترك التحسر يغلبها. وفي هذا الجيل نواجه «المرأة: الأم» في صورة تدل على الحنان والبر، ولكنه الحنان الذي يترقرق من الصمّ الجوامد... من وراء لحاء شجر: «جوز الهند» ذات الظاهر الخشن، وإن كمنت داخلها عصارة الحياة، على نحو ما قدمها لنا «طه حسين» في «الأيام»[٣٥].

إن «رؤية العالم» في مفهوم هذا النموذج: «المرأة: الأم، الزوجة» يتحدد في ضوء علاقة المرأة بالرجل «لأن هذه العلاقة هي المرآة التي تعكس وعي الرجل والمرأة وتطورهما معاً، ولأن علاقة نساء هذا النموذج بالخارج علاقة ضئيلة سطحية، حتى إن كانت المرأة عاملة، فالحوار مع الواقع الاقتصادي والاجتماعي والوطني والسياسي حوار جزئي وهامشي، على حين ينصب الاهتمام على الذات وحاجتها الملحة للرجل القادر»[٣٦].

وهذه النتيجة التي انتهت إليها إيمان القاضي فيما يخص «المرأة» في الشام، من خلال دراستها «الرواية النسوية في بلاد الشام- السمات النفسية والفنية» تكاد تنسحب على النساء جميعا في المجتمعات العربية. النموذج السائد للمرأة: «الأم: الزوجة» في صورتها التقليدية. وهي تلتقي مع ما أشرت إليه في استشرافنا لصورة «المرأة: الأم/ الزوجة» في المتخيّل السردي.

والأم هنا محكومة في رؤيتها للعالم بثقافة مجتمعها، وهي ثقافة بدائية، وهي التي أفرزت تلك الرؤية.

ب- المرأة بين الوعي الاجتماعي والعمل الثوري والمقاومة

المتأمل في سرديات المقاومة وأدبيات الحرب، يلمس أن المرأة تحتل موقعا رئيسا في المشهد الإبداعي، هو تجل فني متخيّل لواقع ما نهضت به المرأة. إلا أن المفارقة، أنها سرعان ما يهمشّ دورها الفاعل في المجتمع. ولعل الثورة الجزائرية وما حدث بعدها من إقصاء لدور المرأة، برغم ما قدمت من تضحيات، ما يؤكد هذا الملحظ. وقد تكرر هذا في غير مكان من الوطن العربي. حيث تمت إزاحتها من مركز الدائرة إلى الهامش.

وكأن ثمة انزياحا متعمدا تلوح فيه المرأة وهي تكرس دور القرين لعنترة بن شداد. وإذا كانت «عقدة عنترة» تتمثل في التمييز العنصري على أساس «اللون»، فإننا هنا نواجه بتمييز عنصري آخر، ولكن على أساس «الجنس/ النوع» Gendre. وكان «شداد» يفزع إلى عنترة ليذود عن حياض القبيلة، فإذا تم النصر، أدار الأب ظهره وأبى أن يعترف بأبوته لعنترة، الذي مضى يقوم بمهنة الرعي... رعي الإبل، ولينبذ في العراء من دون سند.

إن شداد لا تعدو نظرته إلى عنترة أكثر من كونه أداة. هو ليس «ذاتا» بل «شيء» يستعان به لتوفير الأمن للقبيلة. وصك الحرية يتحقق حين يفلح عنترة في تأكيد «هويته» و«ذاته» ويصبح سيد قومه.

كذلك الأمر اليوم. فالمرأة ينظر إليها بما هي «موضوع» وليس بما هي إنسان أو «ذات». موضوع يمكن استبعاده من المسرح السياسي والاجتماعي بإرادة من يمتلك السلطة في مجتمع أبوي، أو السماح لهذا «الشيء» بأن يستخدم لتحقيق هدف لا شك في نبله، وهو المشاركة في التحرير. لكن المفارقة في الحرص على إزاحة دور المرأة من الفاعل إلى المنفعل... ولعل سليلات «خولة بنت الأزور» و«الأميرة ذات الهمة» التي دافعت - في الملحمة العربية الشعبية - في المتخيّل السردي عن تحرير المرأة العربية من أغلال التخلف. وتأكيد حقها في الوجود الحر الكريم، وتحقيق دورها في صنع الحياة العربية على أساس من المساواة في الحقوق والواجبات بين المرأة والرجل، - أقول لعل هؤلاء يؤكدن أهمية الاعتراف بـ «الصبغة الإنسانية» Humanisme[٣٧]، التي ينبغي أن تتمتع بها المرأة لتسهم في حمل أمانة بناء البشر وصنع الرجال. وهي مهمة/ قضية قومية تستحق أن تجد أذنا واعية. فما أحوجنا إلى أن تسود قيم المجتمع الحواري بديلا عن قيم المجتمع الأحادي. وليست المرأة وحدها هي المقهورة، فالرجل مقهور كذلك. فالذات... الآخر: مقهور في ثقافة مقهورة. وإلى أن تحصل المرأة على حقها الإنساني، فتعامل بما هي إنسان، ستظل قضيتها ملقاة في بحار بلا شطآن، وستبقى «العصب الحائر» «في المجتمع بدلا من أن تكون «العصب الحساس» فيه.

ب - ١: المرأة... والوعي السياسي والاجتماعي

تقدم رواية «إسماعيل فهد إسماعيل»: «النيل: الطعم والرائحة» نموذجا كاشفا دالا على مدى وضوح رؤية بطلة الرواية «إقبال» وحسمها لقضية «التغيير» من خلال «العمل السياسي» ونبذ فكرة العنف، أو الاغتيالات السياسية. و«إقبال» شخصية تعتنق الفكر الماركسي. ومن ثم، فهي لا تؤمن بجدوى الحل الفردي. تقول لـ «سليمان الحلبي - الفلسطيني» بطل الرواية:

«- المفروض بنا، كمناضلين واعين مسؤوليتنا، أن نحتكم إلى معطيات الصراع الطبقي قبل أي شيء آخر»[٣٨].

وتكشف «إقبال» عن البعد الاجتماعي في فكرها السياسي:

«- تدري أننا لا نؤمن بالاغتيال ولا نمارسه»[٣٩].

وهي ترتكز في رؤيتها هذه على نبذ أدبيات الفكر الماركسي للاغتيالات الفردية. بل إنها في حوارها مع «بطل الرواية: سليمان الحلبي» الذي يتقنع وراء شخصية «سليمان الحلبي» قاتل كليبر، تؤكد أن ما قام به من اغتيال تم في ظل شرط تاريخي معين ولا يصلح أن يقاس عليه، أو يتخذ نموذجا. فـ«الانتحاريون لا ينتصرون»[٤٠].

ورؤية «إقبال» للعمل السياسي وتقاليده آصل من رؤية «سليمان» الذي لا يخلو من سمات البطل البيروني: التهور، الاندفاع، التقلب، الرغبة في تدمير العالم[٤١]. وهي تقعد من سليمان مقعد «المُعلّم» إذ تلقنه «درسا فيما ينبغي أن يتحلى به المناضل من حس أمني»:

«... على المناضل الواعي لمسؤوليته أن يتحلى باليقظة والحذر الثوريين، يجب أن يحتاط لكل الاحتمالات»[٤٢].

وهي - من ملاحظاتها لممارساته اليومية - تستيقن أنه مهمل ولا مبال في أغلب الأحيان، وترى أنه حاد في انفعالاته، يصدر أحكاما قطعية مبتسرة سرعان ما يتحول عنها إلى نقيضها خلال وقت قصير:

«... أنت متردد أمام قراراتك»

وهذه الملاحظة تتكرر في أكثر من موقف من مشاهد الرواية[٤٣]، وهو يدرك «حجم دورها في حياته»[٤٤]، والتجارب السياسية التي عرفها «سليمان» بعد خروجه من غزة تنتهي إلى نبذه بسبب تقصيره في أداء المهام المطلوبة، وعجزه عن الانضباط التنظيمي، أو قصوره عن فهم طروحات التنظيم السياسية وعجزه عن استيعاب مواقفه وممارساته.

إن المرأة في «النيل: الطعم والرائحة» هي الأكثر وعيا والأدق تنظيما والأوضح رؤية.. تعرف ماذا تريد؟ لها استراتيجياتها وتعرف الطريق لتحقيق هذه الأهداف. أما «سليمان» فإن وصوله يتجلى في خضوعه في علاقاته النسائية لمبادرة المرأة: فسلوى هي التي تقرر رفض الزواج منه وبعد ذلك القبول؛ وهي التي تقرر الطلاق على الرغم منه وتتابع إجراءاته التي يقصر عن فهمها؛ وإقبال هي التي تقرر رفض الزواج منه، وهي التي تقطع علاقتها به، ناهيك عن أنها هي التي تتحكم به وتتصرف بحياته»[٤٥].

ولذا فإقبال في شك من جدوى تغيير نمط/ طريقة تفكيره السياسي:

«- للمرة العشرين تحرجني مع الرفاق!»(٤٦).

وهي - إقبال - تحب «سليمان»، ولكن على طريقتها وليس كما يهوى هو:

«الحب مع إقبال كان غيره، الشوق غيره، اللهفة كيّسة، السرير ليس في أي وقت»(٤٧).

إن الحب عند «إقبال» ليس أن تنظر في عين من تحب، وإنما أن تنظرا معاً في اتجاه واحد.

❖ ❖ ❖

وصورة «إقبال» في «النيل: الطعم والرائحة» تستدعي صورة «سوسن حماد» في ثلاثية نجيب محفوظ: صورة الجيل الثالث في «السكرية» ونحن نلتمس رؤيتها السياسية التي لا تخطئها العين.. فهي تمثل جيل المرأة التي خرجت من القمقم، وسبقت الفتى في كثير من الاتجاهات القومية التقدمية الواعدة. إنه جيل «سوسن حماد» المحررة السياسية، المناضلة، المؤمنة بالاشتراكية العلمية، ابنة العامل مُنضّد [صفاف] الحروف في مطبعة المجلة التي يعمل بها «أحمد شوكت» كما تعمل بها «سوسن حماد».

إننا هنا نواجه بنمط الفتاة العاملة الجادة القوية، المعتدة بنفسها وبدورها الرائد في التطور الفكري والاجتماعي، لا تبالي بالسجن عند اللزوم.

وما أعظم الفرق بين هذين النموذجين، ونماذج/ صور «المرأة: الأم»، التي عرضت لها سابقاً، من حيث الأهداف، والدوافع، وأفق الرؤية.

على أن ثمة وشائج قربى بين هذين النموذجين وبين وجه الصلابة والإرادة القوية في نموذج «المرأة: الأم» على نحو ما تراءى لنا في «الأم» في الأيام «لطه حسين»، و«أم حسن» في «بداية ونهاية»: المرأة القوية المسؤولة التي تتحلى بالحزم والإرادة والتصميم، وتقديم «المعركة»... «الواجب» على «العاطفة»... على بعد ما بين المعركتين - معركة «إقبال» و«سوسن حماد» - من فروق هائلة.

لقد أصبح الرجل هنا ينظر الى المرأة في ضوء مختلف. إنه يراها زميلا عاملا لا تعرف ما ينبغي أن تعرفه عن العالم الخارجي فقط، ولكنها تشارك فيه، وتسهم بشيء في حياة المجتمع. لقد أصبحت المرأة، كما بدت لنا في شخصية «سوسن حماد» الصحافية، تناقش الشؤون السياسية بنفسها، ولها فيها رأيها الشخصي الثابت، لا كما كانت الحال أيام أمينة التي كانت تسعد عندما يتلطف زوجها معها، ويتحدث معها في السياسة في لحظات صفائه واسترخائه.

فسوسن في «السكرية» هي مثال المرأة الجديدة غير المدللة، المتنورة، المكافحة في عملها، المتحررة. وإنه لأمر له مغزاه أن يختار نجيب محفوظ ابنة

واحد من طبقة العمال في المجلة، حيث تعمل هي محررة، نموذجا للمرأة الجديدة. إنها امرأة ذات ميول يسارية قوية، متحررة تمام التحرر من مفاهيم الطبقة المتوسطة التقليدية ومعتقداتها ومواقفها، بخاصة تلك التي تتعلق بالمرأة. و«أحمد شوكت» الذي يعجب بها إعجاباً فائقاً يجدها:

«جادة حادة شديدة الذكاء، وشعر من أول الأمر بقوة شخصيتها، حتى كان يخيل إليه في بعض الأحيان - على رغم عينيها السوداوين الجذابتين وجسمها الأنثوي اللطيف - أنه حيال رجل قوي الإرادة حسن التنظيم»(٤٨).

وحين ترفض «خديجة» زواج ابنها «أحمد» من سوسن، فإنها تكشف عن الوعي الطبقي من ناحية، وعن المفهوم المنقرض عن المرأة ودورها في المجتمع من ناحية أخرى، فعندها أن المرأة التي تكسب عيشها لا بد من أن تكون قبيحة تنقصها الأنوثة وليس في وسعها العثور على زوج:

«وهل تتوظف إلا الفتاة البائرة أو القبيحة أو المسترجلة؟»(٤٩).

إن الموظفة لا يمكن أن تكون زوجة صالحة في اعتقاد الأم. تقول «نور شريف»:

«وباستقلال المرأة الاقتصادي، أصبح الجيل الجديد أكثر قدرة على الوقوف على قدميه. لقد وجد أحمد معنى لحياته بإيمانه بالاشتراكية، وفي زواجه. وقد تكون سوسن وحيدة في المشهد الأخير في الرواية، ولكنها على عكس غالبية النساء الأخريات في الثلاثية، ليست مستكينة. فعلى الرغم من أن زوجها قد ألقي في السجن لميوله اليسارية، وعلى الرغم من أننا نراها واقفة وحدها على باب شقتها، فإن وقفتها ثابتة وقوية، وإن هدوءها في هذا المشهد ليس هدوء الاستسلام، ولكنه هدوء القوة والإيمان الذي لا يتزعزع. وهذا يساعد على المقارنة بينها وبين حماتها، وهي مقارنة في الواقع بين جيلين: جيل هستيري مستسلم، وجيل رابط الجأش»(٥٠).

تلك الصورة جديدة تماماً للمرأة التي تقيم عالماً جديداً بكل قيمه على أنقاض عالم قديم بكل قيمه، وبثقة وجرأة وشجاعة إيمان واستعداد للتضحية بكل شيء، تضحية بالحرية الشخصية عن طريق السجن، وبالهناء الشخصي عن طريق رفض الزواج التقليدي الموروث.

امرأة - على حد قول صوفي عبدالله - كل ما فيها جديد. امرأة تقود ولا تقاد. امرأة تقلب الأنظمة وتقيم أنظمة غيرها... امرأة هي إنسان رائد ومريد، فعال لما يريد، مشغول بأمر البشر أو البشرية - حسبما شئت من تخصيص إنساني أو تجريد فلسفي - قبل أمر نفسه وذويه(٥١).



ويطالعنا إسماعيل فهد إسماعيل في «المستنقعات الضوئية» بنموذج للمرأة المثقفة التي تتجاوز اهتماماتها حدود «ذاتها» لتتفتح على «الآخر: الزوج»، فهي تحثه على الكتابة للمشاركة في قضايا المجتمع، وبتشجيع منها يبدأ يمارس دوره في التعبير عن موقفه السياسي من خلال الكتابة:

«ولكي لا أمنع من الكتابة طلبت منها أن تنشر المقال بتوقيع مستعار جاسم صالح» (٥٢).

ويشعر «الزوج» بتوحد مع زوجته وهو يعبر عن هذا التوحد بقوله:

«١+١» = ١. ومضى يناجي ذاته:

«لا شيء يضاهي أن يجد الإنسان نفسه. في السنوات الثلاث الأولى [من سجنه] كنت أجد نفسي فيها» (٥٣)، كما أنها تشارك في الانتخابات النقابية. قالت:

«سأرشح لانتخابات النقابة نيابة عنك.

[ويعلق الراوي] أحسست بأني أمتلكها أكثر من أي وقت مضى، ولولا وجود الحاجز بيننا لأخذتها إلى صدري.

هي في الخارج من أجلي تناضل، وأنا ...» (٥٤).

وينبئ النص السابق عن الدور الذي تقوم به المرأة في حياة المثقف، خاصة ذلك الذي ينشد امرأة تتحلى بالروح الإيجابية، والقدرة على تلبية طموحه العقلي وأشواقه الروحية. وهذا الموقف أفصح عنه «سليمان في النيل: الطعم والرائحة»، حينما تمنى أن يجد امرأة تخاطب العقل، وتمثلها في «إقبال» وأخرى تشبع حاجات الجسد في إشباع الغريزة، وقد جسدتها «شيرين». وكم تمنى لو صهرت أيديولوجيا الفكر وأيديولوجيا الجسد في شخص واحد:

«لو جرى صهر الاثنتين بواحدة... لو كانت إقبال ببراءة شيرين، ولو كانت شيرين بالوعي السياسي لإقبال، لو جرى صهر الاثنين بواحدة» (٥٥). وهذا الموقف كثيراً ما يطالعنا في عديد من النصوص الإبداعية الروائية. «كان هو نوعاً من الفنان تضنيه المسافة الشاسعة بين قيم المثل الأعلى، وغابة التفاصيل في العمل اليومي» (٥٦).

وفي «الضفاف الأخرى» لاسماعيل فهد إسماعيل تطالعنا «فاطمة» بحضورها، وقد تحلت بوعي سياسي عملي، فهي من خلال نضالها تكتشف زيف الشعارات التي كان يرفعها زوجها:

- الفرد في المجموع...
- التربية في التنظيم...
- العمال هم العماد الأساسي...

- الوجود في العمل...

«كلمات كبيرة. لكنها - معك - مجرد كلمات. كنت تجيد التعامل مع الكتاب فقط»(٥٧)

وهذه الكلمات في حاجة الى عمل. والواقع أن هذه الشعارات تتحول عند «الزوج» إلى «ثرثرة»... فقاعة في إناء بلا قاع. أما «فاطمة» فهي تقوم بدور بالغ الأهمية إلى جانب العمال واعتصامهم، كما تزور أسر المعتقلين، وتسّرب لأعضاء الحزب الثوري مخططات المدير والسلطة بحكم وظيفتها (سكرتيرة).

أما زوجة «أحمد عبدالله» العامل الثوري، فهي صامدة صلبة وتعي قيمة ما يقوم به زوجها، ولذلك فهي لم تجزع لاعتقاله.

والراوي يطلعنا على ما في نفسها من خلال تحاورهما «لكن الذي يعاندني هو إحساسي بأني أكاد أكون تافهة بالنسبة إليها».

«الضفاف الأخرى» تؤكد أن سلوك «الزوجة» ومواقفها الايجابية تجسّد عبق «الوجود» الإنساني الذي ينبض عطاء، في مقابل السلبية، والهروب والترحال والتي تدفع به الى الدرك الأسفل «العدم».

إن رؤية «فاطمة» للعالم تكشف عن حس سياسي ناضج، عملي، لقد استطاعت بفضل وعيها وإحساسها بدورها الاجتماعي في التغيير، أن تترجم «القول» إلى «عمل».

❖ ❖ ❖

على أن ثمة عملين روائيين لإسماعيل فهد إسماعيل: «كانت السماء زرقاء»، و«الحبل» يطرحان في عمق خطابهما، رؤية المرأة للعالم، وفيهما نتعرف من خلال تأويل الدلالات الكامنة وراء المتخيل السردي، وما ينبئ عن دور المرأة في حضارة الإنسان والمجتمع الإنساني.

وبداية، أود أن أؤكد أن «أهمية الشخصية في الرواية لا تقاس ولا تتحدد بالمساحة التي تحتلها، وإنما بالدور الذي تقوم به، وما يرمز إليه هذا الدور، وأيضا مدى الأثر الذي تتركه في ضمير القارئ، مما يدفعه إلى التساؤل والمقارنة، تمهيداً لتصويب موقفه، في الواقع، وبالفعل، تجاه هذا الموضوع الأساسي»(٥٨).

وهذا الرأي النقدي يكتسب دلالته من صدوره عن مبدع يدرك أسرار صنعة الرواية، عبدالرحمن منيف، وقد استدعيت هذه المقولة النقدية لتكون فاتحة الحديث عن هذا النموذج الذي تتحدد رؤيته للعالم في ضوء الدور الذي تقوم به، بمعنى أن الدور وليس الشخص، هو الذي يقدم لنا الرموز الكامنة وراء ظاهر النص.

في رواية «كانت السماء زرقاء» نكاد نشعر بوشائج قربى تصله -بكل الرواية- بالبطل البيروني الساخط أبداً، المتمرد دوما[٥٩]. يقول لمحبوبه: «من أجلك أثور على العالم، ولكن ليس على قراري الأخير»[٦٠] وهو - البطل- «هارب من كل شيء حتى من نفسه» وهي - البطلة - تدعوه أن يبقى بجانبها:

«من أجلي، أنا أحبك!» فأجبتها.. «وأنا أحبك.. ولكني سأذهب» وهي - البطلة - تسعى نحو «الاستقرار»، والاستقرار لون من «النظام» والنظام والاستقرار هما ركيزة البناء والازدهار والتعمير الحضاري.. وهو يرتعد فرقاً إذ يشتم رائحة النظام في الجو.

❖ ❖ ❖

وفي رواية «الجبل» نتعرف إلى المرأة: «الزوجة»، والزوج هنا مناضل سياسي، ممن يرفعون الشعارات اليسارية ويعتصمون بعالمهم النخبوي الزائف «والمرأة» الزوجة، **على الرغم من افتقادها الوعي السياسي النظري**[٦١] إلا أنها - بهدي من بصيرتها وفطرتها الصادقة - تقوم بدور إيجابي مع الزوج. فالزوج يدبج قصيدة في هجاء «عبدالكريم قاسم» فضلا عن أنه مفصول من عمله.. هنا يتجلى الحس الاجتماعي لدى الزوجة:

«لكنها ما أن رأتني حتى فهمت كل الذي حدث. جاءت بأسورتها الذهبية»[٦٢] و«الخياطة تستغرق جميع ساعات فراغها لتنام، وتنام فقط، وتغادر لتعمل عدا الليالي التي أخرج فيها للعمل، أما عملها..» [إيحاء بعقم الحياة الزوجية].

ومن إيجابياتها:

.. «زبائني بدأوا يكثرون، بعد سنة على الأغلب سيكفينا دخل الخياطة. ساعتها لن أتهاون معك».

والعلاقة بينهما متوترة، على ما يفصح الناس من سوء تفاهم:

«هي أشبه بالقطة الصامتة لا تشاركني في شيء، ولا تدلي برأيها بشيء، صامتة أبداً، صمتها يذكرني بتقصيري تجاهها»[٦٣] ونحن هنا إزاء بلاغة الصمت، إذ إن الزوج يشكو من أنها لا ترتفع إلى عالم «المثل» التي لا تعدو الإنتاج اللفظي المتورم بدلاً من أن ينزل هو الى «الواقع» الذي يعيشان.

وسياق السرد يكشف أو يستدعي الصفات الإيجابية للمشبه به (القطة)، وفي المثل «أبر من هرة وأعق من ضب، فوجه الشبه الجامع بين المرأة.. والقطة «البر»، ودلاليا أو سيميائيا: فالهرة هنا علامة على الزوجة، في مقابل «الضب»(*) علامة على الزوج، ونحن نتعرف رأي الجاحظ، في كتاب «الحيوان»

(*) لسان العرب: مادة ضبب

وملاحظاته على سلوك الحيوان «القطة» التي شبهت بها المرأة. فالسنور (القطة) يألف المكان ولا يألف الناس(٦٤)، والسنانير اذا انتقل أربابها من دار إلى دار، كان وطنها أحب إليها منهم(٦٥).

إن «العقم» الذي يتراءى لنا بادي النظر، هو عقم إنسانية الزوج قبل أن يكون عقماً بيولوجياً للزوجة. فالحبل السُّري: العاطفي، الذي يشكل «روحية» الجسد مقطوع. إنها لم تتلق من الزوج كلمة امتنان لما قدمت، و «روحية» الجسد، تحيا أو تتغذى من اغتباقها بروح التراحم الذي هو بمنزلة التغذية المرتجعة، هذا الحس بالوصال الوجداني الذي وجدناه لدى الشاعر القديم:

وصلت رابعة الحبل لنا

فوصلنا الحبل منها ما اتسع

... لقد افتقدنا، هذا الحس في سلوك «الزوج». ومن هنا يكتسب عنوان الرواية دلالة سيميائية كاشفة عن تهرؤ الحبل الوجداني، وليس مجرد المعنى الظاهر لحبل الغسيل.

وأكاد أشعر أننا إزاء نموذجين متقابلين، فعلى الرغم من البساطة الظاهرة التي تصادفنا ونحن نقوم بتجربة القراءة لأعمال اسماعيل فهد، نراها بساطة خادعة، مراوغة وبوسعنا أن نكشف نزوع كليهما في : «المرأة - الاستقرار - النظام» في مقابل «الرجل - الظن والترحال». واذا تذكرنا أن أبطال إسماعيل فهد يتحدرون من صلب البطل البيروني لوجدنا ان طبيعة تلك الشخصية البيرونية تجعلنا في ريب من قدرتها على البناء والتشييد، وكلاهما يتطلب نظاماً واستقراراً وتمكينا في المكان. ولعل ما لمسناه من سلوك أبطال رواياته التي لا تخلو من اندفاع وتهور في مقابل ما كشفت شخصيات بطلاته عن طبيعة مستكشفة.. طبيعة لا تخلو من حذر وشك.

هاتان الصورتان للمرأة والرجل لهما جذور تمتد الى ما وراء التاريخ. وتلك الجذور تكشف عن دور المرأة في بناء الحضارة الإنسانية(٦٦).

❖ ❖ ❖

ب - ٢: الحرب والمقاومة

إذا كنا قد تعرفنا الى «اقبال» في «النيل: الطعم والرائحة» حيث جسدت مدى الوعي السياسي الذي تتحلى به، وإذا كنا قد تعرفنا إلى «فاطمة» في «الضفاف الأخرى» وقد انحازت إلى الطبقة العاملة، ونبذت رفع الشعارات وأكدت قيمة العمل والانخراط الحزبي، فإننا نواجه، مع الاجتياح العراقي للكويت، تصويرا إبداعياً يتخذ من الواقع نقطة انطلاق المتخيل السردي، ويكشف عن مدى إحساس الإنسان الكويتي بالوطن وتوحده مع قضاياه(٦٧).

وهنا أشير إلى بعض تلك الأعمال القصصية التي صورت المقاومة الشعبية منها ثريا البقصمي في «شموع السراديب» (١٩٩٢) و«رحيل النوافذ» (١٩٩٤) وحكاية للأطفال «مذكرات فطومة الكويتية الصغيرة» وإبدعات ليلى العثمان وفاطمة يوسف العلي.

وتصور ثريا البقصمي، في قصصها هذه فترة الاحتلال العراقي للكويت حيث جاءت استجابتها «آنية» مواكبة للحدث. وهي تكشف عن رؤيتها لما حدث - عبر المتخيل السردي - على نحو ما في «كانت هي الشاهد» و «صور معكوسة» من مجموعة «رحيل النوافذ» وهنا يتجلى تماهي رؤية الذات وما عداها.. الذات والآخر، وإذ بنا نرى هنا المرأة تكتب ذاتها عبر تصويرها لسيرة الوطن ومعاناته.

وتصور ثريا البقصمي هنا في مجموعتيها صوراً أو لوحات تعرض من خلالها آليات «المقاومة بالحيلة» (٦٨) فتحت ثوبها الفضفاض وسادة منتفخة، وتحت الوسادة حزام عريض من القماش، دست بين ثناياه مجموعة من المنشورات السرية» (٦٨مكرر) والشخصية القصصية هنا تؤكد وعي المرأة ومسؤولياتها تجاه الوطن بقدر ما تشف عن زيف التصورات التقليدية عن المرأة.

وفي مجموعتها «الحواجز السوداء» (١٩٩٤) تصور ليلى العثمان تجربة المعاناة إبان الاحتلال العراقي، ومن خلال لوحاتها القصصية، وبلمسات القصصي البارع تتوالى صور: الحرية السليبة - التشبث بالهوية - البطش بيد صماء من دون تمييز بين رجل وامرأة، ونلاحظ أن التداخل بين شكل السيرة الذاتية والقصة، يعكس توحد «الذات» و «الموضوع»: المواطن «الوطن».

وفي سباعيته الروائية: «إحداثيات زمن العزلة» يقدم إسماعيل فهد إسماعيل تسجيلا آنيا لوقائع الغزو العراقي للكويت، وهنا تحتل المرأة ساحة رئيسة في المشهد الروائي.

و «المرأة» في هذه السباعية جسّدت «الإيمان» بالأرض، من خلال بطلتها «إيمان» (تأمل في الدال والمدلول) حيث تتمتع بحضور وقدرة على التفكير المنظم، المتزن، الهادئ، وقدرة على المقاومة بالحيلة، باختصار امتلكت القدرة على «إدارة الأزمة» ... الانخراط في المقاومة الشعبية التي تشكلت دفاعا عن الكويت، كما انها تشارك في تشكيل اللجان التطوعية ذات الطابع الاجتماعي «سمحت لنفسي وأدرجت اسمي ضمن أعضاء الهيئة المؤسسة لهذه اللجنة (٦٩) «وتشرف على تنظيم تظاهرة تقتصر على النساء فقط تحاشيا لصدام دموي مع قوات الاحتلال» (٧٠).

و«إيمان» تكشف عن رؤية فيها قدر كبير من الاعتداد بالشخصية والروح الاستقلالية. فبعد لقائهما، إيمان وسلطان، الدكتور النجار: «انا أتولى القيادة!» لم يعترض سلطان، واتخذ المقعد الامامي الى جانبها صامتا» (٧١) ويستطلع سلطان «إيمان» عقب الزيارة رأي الدكتور النجار: «أدهشته عفويتك»(٧٢).

وهذا الرأي يوحي بتحفظ الدكتور النجار على تلك «العفوية» التي لاتتناسب مع أدبيات العمل السياسي للمقاومة، والتي تعتمد أجرومية الشك والحذر والحيطة والحيلة. ولعلنا نتذكر أو نستدعي صورة سليمان وإقبال في «النيل: الطعم والرائحة» فبقدر اندفاع سليمان وتهوره بدت عقلانية إقبال، وهنا بقدر عقلانية إيمان بدت عفوية سلطان في «إحداثيات زمن العزلة» وينبغي أن تفهم على أنها لون من «الغفلة» يعرض العمل السري للتهلكة، ألم تقل «إقبال» من قبل:

«.. على المناضل الواعي لمسؤوليته أن يتحلى باليقظة والحذر الثوريين، يجب ان يحتاط لكل الاحتمالات» (٧٣).

وهنا يبدو ان «إيمان» - وقد خيرت سلطان - تتصرف على اعتبار أنها هي التي تتولى القيادة والمبادرة. تقول لسلطان:

«.. أظنني سبقت كلفت نفسي» (٧٤) ردا على اقتراح من سلطان بأن تكلف مهمة اتصال بين فئات المعارضة والقيادة.

إن الدور الذي نهضت به «إقبال» في «النيل: الطعم والرائحة» و فاطمة في «الضفاف الاخرى»، وإيمان في «إحداثيات زمن العزلة» يلتقي مع «ليلى» في «الباب المفتوح» لـلطيفة الزيات ومع «نادية» في رواية حميده نعنع «الوطن في العينين»، لكننا نلاحظ أن تطورا جوهريا طرأ على شخصية المرأة العربية في رؤيتها لذاتها وللعالم، فوسط خضم الأحداث تولد للمرة الأولى - ربما - شخصية المرأة العربية المقاتلة، بكل ما في المناضلة من قوة، وما في المرأة من ضعف، ففي «الوطن في العينين» تثور نادية في الرواية ثورة مزدوجة، ثورة اجتماعية ضد تقاليد أرضها البالية: الزواج المرتب، الزوج الواعد بالدعة والنعيم، وضد الاستخفاف بقدرة المرأة العربية على حمل السلاح والقتال الى جانب الرجل في أعنف المعارك، وتثور نادية أيضا على الاستعمار العالمي والاستعمار الاستيطاني وتناصر ثورة المقهورين في كل مكان.

في شخصية نادية تكسب المرأة العربية قامة ومركزاً، وتظهر إلى أي مدى تستطيع أن تحطم أغلالها، أغلال المجتمع وأغلال الجهل والجهالة. ولعل ما صقل هذه الشخصية الثائرة ثقافتها الواسعة التي تجمع بين الشرق والغرب معا(٧٥).

ج - المرأة والقهر الاجتماعي

في قصة فاطمة يوسف العلي «دماء على وجه القمر» تصور القاصة مشهد تعذيب «نجمة» بطلة القصة، واللافت للنظر أن المرأة على نحو ما بدت في المتخيل السردي كانت هي التي تملك زمام المبادرة وتكشف عن قدرة على التخطيط والتنظيم والقيادة:

«.. قالت نجمة: ننقسم شعبتين.. الأولى تصنّع المتفجرات والثانية تستخدمها...

قال الفتى الأول: أقول.. لازم نختار لمجموعتنا رئيس... أقصد رئيسة.. إشرايكم يا جماعة؟

وإنه لأمر ذو دلالة أن تسند رئاسة المجموعة لفتاة وأن يتم الترشيح أو- على وجه التحقيق المبادرة بالترشيح – من فتى من أعضاء التنظيم..

وتكشف «نجمة» عن مدى وعيها بذاتها وبالوطن، وهي تحاور الأب: «قال الأب: يا بنيتي حرقتوا قلبي من الخوف عليكم، ما أسألك ايش سويتو، المهم، حافظوا على أنفسكم، انتو ثروة الكويت... وذخرها..

قالت: ما أهمية ثروة الكويت.. إذا فقدنا الكويت ذاتها؟»(٧٦).

وفي غرفة التعذيب تصور «فاطمة يوسف العلي» جانباً من مشهد تعذيب نجمة بطلة المقاومة:

«... اتجه إليها، نظر إلى القيد، لكن الصدر الذي تمزق الثوب في جانبه كان يكشف عن نهد كالوردة التي لم تقطف، مد يده... لمس.... طرفة عين، بصقة تملأ عينه، وتحجب عنه الرؤية».

ارتد فزعاً إلى الخلف حتى تعثر في رشاشه المدلى في كتفه... وعندما اقترب الخطر جمعت كل بقايا الحياة المبددة في جسدها المحطم، جمعتها في تلك البصقة، ثم عادت إلى الإغماء... وبدأ في صب الماء على رأسها، وهي واقفة. مقيدة حتى أصبحت تقف في مستنقع، وعليها هيئة الغرقى... حين تمكنت من النطق فتحت عينيها، ثم واريتهما ، وقالت من بين شفتين مخدرتين بما نالتا من لكمات:

- أنت الذي ضربتني أمس بالجوتي [الحذاء] على صدري... وعلى جسمي. قال بشراسة: سأكتب اسمي على لحمك بالسونكي إذا لم تتكلمي.

جاءت ابتسامة ساخرة من بعيد: ابدأ الكتابة ولا تضيع وقتك..

وقف، جلس ، نظر إلى أدوات التعذيب المعلقة، نظر إليها.. قال من بين أسنانه: شوفي يا وردة... هذا للأظافر، هذا للأسنان، ذاك للرموش... وهنا كلمة الشدي، تعرفين الشدي، مكان كنت تخفين القنابل... لازم نستأصله، وشعرك السايل أجعلك تأكلينه...» (٧٧).

وتتجلى في النص السابق «بلاغة الصمت والصبر» الصمت عن البوح، والصبر على تعذيب الجسد حتى الشهادة»:

«لو قلت لنا من الذي كان يتسلم القنابل منك، ومن الذي سلمها لك، أتعهد بالعفو عنك..

– وأنا أتعهد بالعفو عنك لو اعترفت بجنون ما فعلت».

❖ ❖ ❖

وفي قصة «دائرة البساطير» تصور ثريا البقصمي المعاملة الوحشية للسجينات في سجون الاعتقالات العراقية، تلك التي تستدعي في الذاكرة مدرسة التعذيب النازية. فالغزاة يتفننون في ابتكار أدوات التعذيب بحيث يتراءى لنا «الجسد المهان» في صورة محفورة في الوجدان، صورة «النساء حين يتحطمن»:

«مدت ساقيها بصعوبة... اتخذت من جسد الجدار الخشن، مسنداً لظهرها.. إعلان جنسها، لا يضيف شيئا لشكلها الخارجي. فما تحمله من خصائص الأنوثة الموزعة على جسدها، لا يدخل في دائرة الإثارة، فهي بجسدها وثدييها الصغيرين، أقرب لغلام مراهق يجتاز مرحلة البلوغ !! وبالرغم من هذا فإن ضآلة حظها من الأنوثة، لم تمنعهم من نهش جسدها من دون توقف...

لماذا يبقونها عارية؟ هذا ما لا تستطيع تفسيره... عارية ... وحيدة.. زيارات وحشية... تأرجحت أكثر من مرة، حتى استطاعت أن تلف قضبان باب الزنزانة بقبضتها.

خرج صوتها المبحوح من قاع ذلك الجسد المعذب، وبلهجة يشوبها التوسل، خاطبت الأذن المدثرة بالوبر... أذن السجان

– بردانة... بردانة... استرني... أريد بطانية

جاءتها الإجابة، مغلفة بالصقيع، تحمل رائحة قبر مهجور. حفظت فيه هذه الإجابة سنوات طويلة...

– الأوامر أن تبقي عارية!!(٧٨).

وتلوح بطلة القصة، وقد أحاط بها العذاب من كل جانب، لينهش الجسد الإنساني و.. «إن انكشاف ذلك الجسد البائس أمام جلاديه، واحتماءه بالصمت والصبر، وانتظاره المؤلم لمصير محتوم يبقى أشبه بصرخة إدانة لهذا اللون الجائر من العبودية الجارحة، عبودية مصادرة جسد الإنسان والاعتداء على حرمته، لقد بلغت بطلة قصة «دائرة البساطير» ذروة إحساسها بالاستلاب على أيدي أعداء الحرية» (٧٩).



وتصور ليلى العثمان في قصة «البطاقة» أزمة «الهوية»... هوية الوطن والمواطن. وتصور القصة محاولة سلطة الاحتلال العراقي طمس الهوية الكويتية وإحلال الهوية العراقية بديلا، وترصد القصة نبض الإنسان الكويتي الرافض لهذا العسف، وتبدو بطلة القصة .. رابطة الجأش بالرغم من آلام الذل المبرحة، لقد كان هناك شيء نفيس ومقدس تدافع عنه بضراوة... انكسارها الأعزل أمام فوهة الرشاش، إنه الهوية والمواطنة والتميز، إن هذا التمسك ليزداد حدة وشراسة في ظروف يجبر فيها الإنسان بقوة السلاح أن يغير ملامح وجهه ويذوب في هوية آخر يضطهده ويسلب إنسانيته:

«.. انتي «شنو»

... ...

بكبرياء شديد:

- أنا كويتية

- «هسة» بعد أكو كويت والا كويتية

... ...

- ها ! لعاد تقولين كويتية؟!

بغرور:

- أي نعم كويتية، وعروقي مشبعة بحروف الكاف والتاء.

يستشيط:

- أنت عراقية رغم أنفك.

أحسست قلبي يبكي ذلك الزمن الذي مضى، قبل انتشارهم كالفئران في مدينتي، لم يكن يهمني ماذا أكون، عراقية، أردنية، لبنانية، أي شيء، كنت عربية تختلط كل دماء العرب بعروقي، لكنني اليوم أنفر إلا أن أكون كويتية... **إنني أسيانة لحد الموت أن أتنصل من عروبتي التي تشوهت**»[80].

ليس طمس الهوية فقط ما يقوم به جيش الاحتلال لقد شوهت أو دمرت الحرب الحلم القومي العربي بعودة أمجاد الأمة العربية، على نحو ما يكشف النص السابق.

إن الحرب لا تؤدي إلى تدمير الأشخاص فحسب بل تؤدي أيضا إلى فقدانهم استقلالهم الذاتي وتشويه وعيهم الإنساني بالطريقة البشرية والسلوك الإنساني أي أنها تقوم بتدمير الوعي بالذات والفناء في الآخر[81].

إن «المرأة» هي العصب الحساس في المجتمع وقد قامت ليلى العثمان في لوحاتها القصصية «حواجز مختلفة الوجوه» بتقديم شهادتها الإبداعية

القصصية على العصر، حيث التقطت صورا لما حدث في تلك الفترة السوداء وهي في تقديمها للقصة، تسلط الضوء على تلك الفترة المعتمة:

«في فترة الاحتلال القاسية، ملأ العدو شوارع الكويت بالحواجز السوداء أو ما أطلقوا عليه نقاط السيطرة، ولم تكن هذه الحواجز بقصد الحفاظ على الأمن، أو البحث عن السلاح والمنشورات، بقدر ما كانت إحدى وسائلهم الجبارة لإهانة الفرد الكويتي وجرح مشاعره الوطنية والإنسانية.

عند هذه الحواجز، عانينا الكثير من الاضطهاد والظلم والألم الذي يصل أحيانا حد البكاء، وعلى الرغم من الرشاش المحمول، والخوف من المجهول، كنا نتصرف معهم بكبرياء وأدب مما كان يثير حنقهم وحقدهم.

كل الكويتيين الصامدين كانت لهم مواقف مزعجة ومؤلمة مع هذه «الحواجز» بما في ذلك الأطفال الذين لم تهز دموعهم وبراءتهم قلوب الطغاة».

إن «الحاجز» يقوم في المتخيل السردي بتجسيد الحرمان من الحرية المادية: (في الحركة (من خلال السيطرة) والحركة النفسية، إذ يكتشف الفرد (رجلا كان أم امرأة) أن رغباته على وشك أن تلقى الحرمان فيصاب بالحصر[٨٢].

د - المرأة والوعي بالوطن

في قصة «فاطمة يوسف العلي»، «وجهها وطن» نستمع إلى الراوية وهي تسرد حكاية البطلة في لوحات قصصية «.... وتزداد الرغبة عندها للتوقف أمام تلك المرآة وتبحث عن تفاصيل الأشياء فيها، في جسدها... تتأمل التقاطيع وتلتف حولها واقفة أمام مرآتها، هذه الأنا المتضخمة فيها»[٨٣].

وفي جانب من المشهد تصور اللوحة الثانية:

«تداركت» الصدمة ولملمت بعض قطع المرآة المكسورة، ولكن إحساسها بالألم من شظايا الزجاج جعلتها تقترب من مرحلة الوعي أكثر فأكثر، وتحس بالخجل، إنها تراهن يتطلعن إليها بجروح غائرة، على هذه القطعة مريم التي فقدت ابنها شهيدا، وعلى قطعة أخرى لفاطمة التي سرق تاريخ أولادها ورابعة لدلال التي قطعوا حزنها المقدس مبكرا تخرج لمقاومة الاحتلال»[٨٣ مكرر].

وفي اللوحة الثالثة نتعرف إلى البطلة لحظة الوعي بالذات:

«... ولم تكن هي بينهن جميعا، بل ما كانت حتى هذه اللحظة ترى إلا ذاتها حتى تكسرت مرآتها وانفجر الكل فيها خروجاً على قطع المرآة».

إن رؤية المرأة نفسها في المرآة معناه أن يسقط وجهها أمامها على سطح المرآة، فتكون في حال من المواجهة للذات، أي تكون وجها لوجه مع نفسها، ومن ثم تزدوج حين تصبح، وهي تبحث عن ذاتها، شكلا يشاهد ويلاحظ كما لو كان

شكلا آخر غيرها... وما من وسيلة لمعرفة الذات غير تلك المواجهة عبر المرآة. فالإنسان وهو يرى وجهه في المرآة إنما يعرف نفسه كما يعرفه غيره أو الآخرون»[٨٤].

إن فاطمة يوسف العلي حين تستخدم رمز المرآة لتصور من خلالها وعبر بطلتها «فجر» الشخصية المستقلة التي تتعرف إلى الوطن في لحظة المحنة.... محنة الغزو وهي اللحظة التي تنكسر فيها المرآة. «وفي شظاياها المتناثرة ترى وجوه غيرها من النساء، نساء لم يشغلن بتعبد ذواتهن وإنما انصرفن إلى تحقيقها في مواقف جليلة وتضحيات في سبيل قضيتهن الوطنية، تفيق تلك المرأة على حقيقة ضآلتها ولا شيئيتها أمام أولئك النسوة، وتحلم أن تكون مثلهن حين ترى وجهها معهن في إحدى شظايا المرآة المتكسرة» [٨٥].

اكتشفت المرأة بطلة القصة أن رؤيتها للعالم رؤية زائفة خادعة، فالمرآة من حيث هي رمز للخداع، وكذلك من حيث هي رمز للمعرفة، تشير الى التحول في الوعي الذي طرأ على بطلة القصة، ولقد تمثل هذا التحول في الوعي بنوع من المعرفة بالذات وبالآخر، وما دامت المرآة تعطي صورة لأي شيء يقوم قبالتها، فمن الممكن أن تنقل معرفة ومعلومات، ولكنها، وبالدرجة نفسها، يمكن أن تخدع الناظر إليها، وحاملها حين لا يفطن إلى أن المرآة التي أمامه هي مرآة حقيقية بالفعل، وحين لا يدرك أن الصورة المنعكسة على سطحها هي صورة مختلفة ومتميزة عن الموضوع - الأصل الذي تعكسه، أو هي متوقفة عليه في وجودها[٨٦]. ولقد كانت بطلة القصة «.... تعيش خارج الآخرين وخارج الحياة وخارج الأرض - الناس لأنها بلا دور وبلا فاعلية وبلا انتماء،... كانت .... بلا وطن» [٨٧]، إذ بقيت رهينة ضيق شرنقة «الأنا» ولم تشعر بالانتماء إلى هذا الوطن إلا حين تحطمت المرآة فاكتشفن المعرفة الخادعة التي كانت تحيا عليها، والنرجسية التي غرقت في بركتها. هنا تحررت من ضيق الأنا وخرجت إلى رحابة الـ «نحن». ومن ثم شرعت: «تركع بخزي لا خزي بعده، تسحب منديلاً ورقيا... تمسح بقايا الألوان عن وجهها الذي لا تفارقه الألوان... وتجثو على ركبتيها تقبل قطع المرآة... مريم... حصة... فاطمة... دلال، وعلى مقربة من فتافيت المرآة المتكسرة تجد قطعة كبيرة، تحملها بيدها لتفاجأ بوجهها يحمل ملامح الوطن» [٨٨].

إن الدرس الذي تقدمه قصة «وجهها وطن» يتمثل في أن الوعي بالخداع هو بداية التخلص من الخداع والانخداع، ومن ثم يؤدي إلى معرفة النفس على حقيقتها ومن هنا قامت «المرآة» بدور فني في هذه القصة بما هي وسيلة تغيير وتصحيح، من أجل أن يرقى الإنسان، سواء في معرفته أو في سلوكه، إلى

مرتبة أعلى مما هو عليه في الواقع، وكأنها تزيده وعياً بواقعه، نحو ما قامت به مع بطلة القصة، وتحدد - من ثم - رؤيته للعالم.

هـ - المرأة والنظر إلى العالم: الحرب والمقاومة

تلوح قصة ثريا البقصمي «كانت هي الشاهد» آية تنبئ عن أن الروائي/القصصي شاهد على عصره، وليس من شك في أنه من الصعوبة أن نفصل بين الوعي الاجتماعي والوعي الفردي، فلا يمكن تصور الأنا: الذات/ أو الوعي الفردي، إلا جزءا من الـ «نحن» او «الوعي الاجتماعي» وهذا ما صوره «كوولي» بالمرآة التي تطل النفس إلى ذاتها من خلالها Foolcing glass self[٨٩].

ليست الراوية هي التي كانت الشاهد على هذا الانتهاك فحسب، بل لقد تضافرت الأشياء معها لتنطق في «يوم الفزع الأكبر» الجماد: رمال الشاطىء الأسلاك ... النوارس البحرية.. باختصار : «كان المكان شاهد إثبات» يعزز من إحساس الراوية بتراب الوطن، وجسم من رؤيتها لذاتها ولعالمها:

«قررت المدينة أن تتخلص من رائحة عفن الموت، وسخام دخان المزابل المحروقة، لهذا قفزت من فوق حزام الأسلاك الشائكة المطوقة لعنق الشاطئ، واغتسلت بموج الخليج المتلاطم!!

النوارس البحرية ابتهجت لمغامرة المدينة، فأطلقت صيحات مجنونة لا تعكس تأييداً أو احتجاجاً.

وكانت هي الشاهد، على اغتسال المدينة في البحر الملوث، على عريها تحت شمس مغلفة برطوبة وحر شهر أكتوبر، الاغتسال لم يخلص المدينة من أدرانها، بل تعثرت بالأسلاك الشائكة وهي تغادر الشاطئ... أقدام المدينة امتلأت بالشقوق الدامية، لتلوث رمال الشاطىء!!»[٩٠].

إن الراوية تغمس ريشتها، وقد أبصرت بعينيها غربان الموت، بعد أن حوّل جنود الاجتياح العراقي البلد الآمن: الكويت، إلى مستودع نفايات وأدران.

ومن هذا الواقع الماثل تتسع رؤية الراوية لعالمها وتحاول من خلال المتخيل السردي أن تطهر المدينة مما حل بها وترسم لنا مشاهد تحفر في الذاكرة أمامنا؛ في جزئيات تتلاحق «كومة من الاجساد المكدسة بعضها فوق بعض، تشكل تلا صغيرة من الموت يحتل منذ أيام، مدخل مجمع «الصوابر» السكني في منطقة شرق!!... عندما هاجم الجنود المسعورون، السكان الآمنين للمجمع، وبواسطة الصراخ والشتائم، وركل الأبواب بالبساطير العسكرية الثقيلة، تمكنوا في دقائق من إخلاء المجمع من سكانه وتجميعهم في الباحة الكبيرة المزدحمة بحاويات الزبالة وأمام الجمع الغفير المسيطر عليه شعور الذعر، أسندت إلى الحائط تسعة أجساد شابة شوهتها لغة التعذيب!!

انهمر الرصاص... وبعد انهمار مطر الموت، تساقطت الأجساد بشكل جماعي لتتبعها صرخة جماعية أطلقها جمهور الأحياء. بعد أن تم تفريق سكان المجمع، وقّع كبيرهم... الورقة التي وقعها حملت هذه الجملة «تم إعدام الخونة رميا بالرصاص... الأوامر العسكرية أن تترك الجثث في العراء، لتبقى موعظة للآخرين»(٩١).

إن هذه المشاهد تركت الناس سكارى وما هم بسكارى، ولكن العذاب الذي يشوي جلودهم دفع بالراوية، وقد كانت هي الشاهد على عصرها وزمنها، لتسجل رؤيتها لعالمها: وهي رؤية تتضافر فيها الصور السمعية والبصرية. و«أمام هذا الحشد من المشاهد اللامعقولة قررت البطلة - الفنانة أن تحتفظ بعقلها وتشحذ وعيها لتكون الشاهدة على هذا الزمن المجنون. وقررت أن تسجل شهادتها في حق المضطهدين والضحايا عن طريق رسمهم في لوحات» (٩٢). ومن المفارقة أن تكون المادة التي رسمت بها هذا الجحيم وهو من القماش الأبيض السميك - مهداة إليها: «حصلنا عليه من مخازن معسكرات الجيش في أول أيام الغزو، واستخدمناه أكفانا لموتانا، لكن صدرت الأوامر بدفن الموتى الكويتيين بدون أكفان»(٩٣). وكانت فرصة أمام الراوية البطلة /الفنانة أن تستخدم هذه القطع لتسجل في لوحات احتجاج - عملية اغتصاب البحر.

وببصيرة الفنان جاءت رؤية الفنانة «البصرية» كاشفة عن حس صادق ويقين أن الحق آت لا ريب فيه، فشرعت تعود مثل بنليوبي وتغزل على نول الفن رؤيتها لما أبصرت وما كابدت.

لقد تضافرت في «كانت هي الشاهد» وتعانقت الفنون البصرية والقولية حيث بدت القصة كأنها رسم ناطق، كما تراءت اللوحة التي رسمتها ثريا البقصمي للقصة كأنها شعر/ سرد صامت.

وبقدر اتساع رؤية الكاتبة للعالم المحيط بها وقر في نفسها إرادة الحياة والحرية، ولعل هذه الإرادة هي التي عصمتها من الجنون، «... لأنها تحمل صفة الشاهد، وشهادتها مطلوبة في زمن السلم الذي حتما سيأتي لاحقا!!» (٩٤).

وإذا كانت سلطة القهر دفنت الموتى الكويتيين من دون أكفان، وتلك الأكفان تسربت لفائف منها للفنانة تسجل وتصور ما رأت، فيما وصلت بقية لفائف القماش الأبيض إلى بغداد- يأتي العمل الفني هنا ليوحي أن العدو المتجبر يحفر قبره بيده وهو يبصر أكفانه تعدّ.

وعلى الرغم مما في «المتخيل السردي» في «كانت هي الشاهد» من مشاهد تدمير الإنسان في الإنسان، بحيث كادت تعصف برؤية الراوية/ الفنانة للعالم،

إلا أنها ظلت متماسكة مؤمنة بالغد.. بزمن يسوده السلم... سيأتي لاحقا، وليس من يصنع الحياة كمن يصنع الموت.

❖ ❖ ❖

تعقيب: إن الحرب لا تؤدي إلى تدمير الأشخاص فحسب، بل تؤدي إلى فقدانهم لاستقلالهم الذاتي، ولعل خطورة الحرب تكمن في أنها تمثل الجانب المستتر الذي يؤثر في رؤية الإنسان للعالم.

المتأمل في الآثار الإبداعية التي صورت انعكاس الاجتياح العراقي للكويت، أو هزيمة يونيو (حزيران)١٩٦٧ أو المقاومة الفلسطينية، على الشكل الأدبي، خاصة فن الرواية، أو تلك التي صورت حرب الاستنزاف، وانتصار الصمود ومعركة العبور، يلمس أن تلك الأعمال تقف على الأعراف بين الأدب الخالص والأدب السياسي، بين تصوير اللحظة الآنية وتصوير الموقف الإنساني بأبعاده الفلسفية. وفي مثل هذه الأعمال الإبداعية، على حد تعبير شكري عياد،فإن «الأديب المنشئ والقارىء الناقد، كلاهما في موقف متعاطف مع ما يحدث، وإذا كانت مهمة فنان الكلمة تنطوي في جزء منها على البحث عما يجب أن يقال، فإن ناقد الكلمة لا يستطيع إلا أن يكون بجانبه في هذا البحث .. ولهذا فهو بالضرورة ناقد متعاطف. وبين عمل المنشئ وعمل الناقد يتبين وجه الطريق الذي ينبغي أن يسير فيه الأدب، وبين قيمته الآنية. فكثيرا ما يقال: إنه لا يمكن خلق عمل ذي قيمة إلا بعد أن تختم التجربة، وتعتق في مكان ما من أقبية النفس، وهذا يقتضي أن العمل الفني ليس في وسعه أن يستمد مادته من أحداث، لا يزال الأديب المنشىء والقارىء منغمسا فيها».

ولا شك في أن في الفن العظيم استمرارية تجعل القديم معاصراً، والمعاصر ذا صفة مطلقة تعلو على الآنية. ولكن هذا لا يمنع الأدب العظيم من أن يكون تعليقا جلياً وجليلاً على أحداث تباعدت ظروف كتابتها، ولكننا لا نقنع بهذه المعاني، لأن الصياغة الدقيقة للعمل توحي بألا نقف عند الظاهر. وهكذا نبقى حائرين لا ندري، أهي لغز بارع أم عمل فني عظيم[٩٥].

والعمل الأدبي يقوم على تصوير شرعية محددة، أي ينهض على تثبيت اللحظة التي يصورها الروائي للحفاظ على جماليات الشكل الأدبي، وهذا من ضرورات الفن، بينما العمل السياسي لا يعرف من الأساس تلك اللحظة التي ينزل فيها الستار مع الفصل الأخير من العمل الدرامي.

إن الأحداث التي يقوم عليها البناء الروائي بكامله تستمد من أحداث سياسية «الآن» تاريخية في «الغد» أي أن الروائي هنا يصوغ رؤيته للتاريخ بمعنى أنه يؤرخ فنيا شهادته على عصره. إنه هنا لا يكتب رواية تاريخية

وفق ما أقره نقاد الرواية التاريخية، فهو لا يسترد الزمن الماضي ليتخذ منه إطارا أو قناعاً، يصور من خلاله الخطاب الروائي، لكنه يتعامل و «الحاضر» بما يضفي عليه صفة الحضور الإنساني، ومن هنا يكون العمل الأدبي عرضة للوقوع في فخاخ التقرير، أو لنقل الرصد التسجيلي الذي يلتقط الواقع المعاصر، وهذه المعاصرة، تتحدى الصفة «المطلقة» التي تعلو على الآنية.

على أننا ونحن نقرأ مثل هذا اللون من الأعمال الأدبية، بحس السياسي، ينبغي ألا نغفل أننا نتعاطى أثرا فنيا في المقام الأول، والناقد Blatner على حق حين يقرر أن الرواية السياسية تتميز بقدرة رهيفة على ربط المتعة بالوعي مما يساعد على تألق ثراء المضمون، كما أن القارىء لها، بوصفها مرآة للشخصية القومية، يلمس مدى ما تكشف من وجهة نظر الروائي تجاه جماعته القومية التي تجيء منها شخصياته، فضلا عن أنها تكشف عن الخط السياسي لشخصياتها التي ترمز لشخصيات المجتمع، وبهذا تتحقق المهمة الأصيلة لها بوصفها التجربة الإنسانية، مستمدة مادتها الروائية من حقائق الوجود الاجتماعي والنظام الطبقي. ومن ثم تتميز بنفاذ البصيرة مما ينبىء عن طبيعة الوجود السياسي أو الحياة السياسية لمجتمع ما، كما تشف عما يرقد في ذهن شخصياتها من وجهات نظر تعكس مواقف تلك الشخصيات.

أما إرفنج هاو Irving howe فيحذر من المزالق التي يتعرض لها كاتب الرواية السياسية، ويعلن توجسه من أن يتصدع البناء الفني للرواية بين مطلب الأيديولوجية أو المعتقد وضرورة الفن[٩٦].

إن الروائي عندما يستلهم أحداث الواقع إنما يطرح رؤيته لما يحدث «الآن» في الحاضر، وبقدر ما في رؤيته من زخم فني، يكون ثراء العمل بما يوحي من رموز فلسفية، فهي أقرب رحما وغنى بما تحمل حناياها من قيم ورموز، وبقدر احتفاله بدوافع الفعل الإنساني - واستجابات الإنسان من خلال التجربة الإنسانية للمواقف التي يحياها - يفسر الحدث المادي «الماثل» لينطلق إلى الرمز المعنوي «المثال».

إن الروائي عندما يكتب التاريخ فإنما يحدد رؤيته ورؤاه، يحمل نبوءة أو بشارة المستقبل من خلال تشكيله للبناء الروائي، ولا شك في أن إعادة تشكيل الأدب جزء من إعادة تشكيل الحياة، والنص الروائي يكشف، من خلال بنائه، عن رؤية الروائي، هل هي رؤية آنية فحسب، أم رؤية تتجاوز اللحظة الآنية لتستشرف آفاق المستقبل؟

نموذج : القهر الاجتماعي

في رواية ليلى العثمان «المرأة والقطة» تلامس الروائية قضية ضحايا الظلم الاجتماعي، ومن يمارس القهر هنا، هو المرأة، حيث تمارس القهر على المرأة والرجل معا. والجدير هنا أن تأتي هذه الصورة بقلم امرأة، فكثيراً ما كان موضوع القهر، يتمثل في تصوير المرأة في صورة الضحية، أي الإنسان المقهور.

وتصور الرواية الفرد المستبد في الأسرة: امرأة قوية الشكيمة، تضطهد الأب وابنه معا، في سادية لا تعرف رحمة، وتنفذ رغباتها بإصرار حديدي، يحدوها عقم روحها، وجفاف ينابيع الحب في قلبها.

إن العمة هنا نموذج لرؤية الذات وما عداها، حين تكره نفسها وتكره الآخر، حينما تتضافر مركبات «السادية» و«المازوكية» في نفس واحدة «العمة الشريرة»، لتؤكد أن من آيات المستبد أنه كلما زادت شراسته كشف ذلك عن خوائه وضعفه الذاتي، هكذا جاءت صورة العمة التعيسة لتدمر الإنسان في الإنسان.

وفي رواية ليلى العثمان «وسمية تخرج من البحر» يقول عبدالله: «آه لو كانت أمي تدري الآن أن بنت الأغنياء تحمل في قلبها حبا لابن الفقير، وأنها تنتهز فرصة غياب صقور البيت لتقرر في لحظة ان تتحدى كل شيء، وتتواصل مع زمن الطفولة الذي أصروا أن يعطوه سنوات أكبر من عمره. ها هو عمر الطفولة الممتد يحاول. يتردد. ويحاول. حين لمحت وسمية حزني وعتابي قررت ألا تخذلني. هي مثلي إذن تشتاق (للحظة) تفر فيها من خلف الأسوار العالية. تجرب لحظة أخرى. تتحرر فيها وتتنسم هواء منعشا جديداً».

إن الأسوار العالية هنا تمثل المجتمع بكل ما فيه من ضبط اجتماعي، ويشترك عبدالله ووسمية في فكرة الهروب من الأسوار، والعيش في الأحلام... أحلام اليقظة وهما معا يجريان وراء ما لا يمكن أن يُنال، كسر الفوارق الطبقية، فيقعان في الحيرة الدائمة، والسعي وراء أوهام النفس التي ما أن ينكشف منها وهم، حتى يقوم مقامه وهم آخر يدانيه فتنة وخواء.

وفي حين أن وسمية، وقد وقعت فريسة بين «مطرقة» الشعور بالعار و«سندان» الشعور بالذنب [٩٧] القت بنفسها في «اليم لتبتلعها الأمواج يقف عبدالله على الشاطئ عاجزاعن الفعل، وهو في أحلام اليقظة». وفي حواره مع الذات: «هل تخرج وسمية؟ هل لاتزال سمكة تسبح وتعابثها الاشواق فتحلم في يوم تودع فيه قبرها البحر وتخرج الى الحياة التي هجرتها؟ وإن عادت! هل ستكون له؟ هل ينسى أنها ستعود وسمية ابنة الحسب والنسب، وأنه لايزال ابن

مريوم الدلالة؟ هل ينسى أنها ستعود الى المجتمع الذي يحرم لحظة حب صافية، ولحظة انسجام لا تحمل هم الفوارق ولا تعترف إلا بخفقة القلب؟

آه يا وسمية. لو عدت فسأحملك إلى مكان بعيد.... نبتدع زمناً، مكاناً وتقاليد جديدة لا تعقيد فيها ولا قيود»[٩٨].

إن رواية «وسمية تخرج من البحر» تصور الانفصال بين الفرد والمجتمع... الفرد حين يهرب من الواقع من دون أدنى محاولة لاعتراض، أو مجابهة التقاليد الاجتماعية (وأنّى له ذلك؟).

الفرد هنا - وسمية وعبدالله - يبدأ من نقطة الانطلاق الطبيعي، البحث عن الوفاق الاجتماعي الذي يدعم الإحساس بالمجتمع. والمجتمع يبدأ مفهوماته من نقطة المحاذير والشبهات، الفطنة المرتبطة بسوء الظن، وإقامة الحد.

أما الفرد، فهو يشعر بفرديته، ولذا فهو يعاني الانفصال الرهيب بينه وبين مجتمعه، والتنافر بين مطالب المجتمع وحاجات الفرد يشترك فيها «وسمية وعبدالله» فكلاهما ليس على وئام مع المجتمع، ولا يؤمن ببعض العقبات أو العوائق التي يضعها المجتمع حرصا على سلامة البناء الاجتماعي وتدعيما له. ومن هنا يبدأ التنافر، المجتمع يؤمن بأخلاقيات وجماليات تستند الى الشعور بالموانع والعوائق، أو ما يعرف اجتماعيا بالضبط الاجتماعي. والفرد يؤمن بأخلاقيات وجماليات تنبثق من الشعور بالحرية والانطلاق المنبعثين من «الذات» وإعلاء صوت الغريزة والعاطفة[٩٩].

الحصيلة/ الخاتمة

اجتهدت هذه المقاربة في أن تطوع مفهوم رؤية الفرد للعالم، على نحو ما طرحه الانثروبولوجيون،، ومفهوم رؤية العالم عند البنيوية التوليدية، لا سيما في احتفالها بالأبنية العقلية والاجتماعية التي تسود مجتمعا معينا، في تقديم رؤية نقدية من منظور سوسيولوجيا الأدب حيث تبين أنه:

● في ظل سيادة «النظام الأبوي» بما يتميز به من تراتبية هرمية تُزاح «المرأة» من بؤرة المركز إلى الأطراف... الهامش.

● المتأمل في تاريخ الفكر العربي الحديث يلمس أن ثمة موازاة بين حركة التحرر الوطني وحضور المرأة على الصعيد الوطني الاجتماعي، والأمثلة عديدة، منها اشتراك المرأة في مظاهرات ثورة ١٩١٩، وفي معركة القناة والعدوان الثلاثي ١٩٥٦، وحرب التحرير الجزائرية والمقاومة الشعبية لتحرير الكويت.

● على أن المشهد يكشف عن تحول نظرة المجتمع عن الإيمان بأهمية مشاركة المرأة في العمل العام لتلج منظومة الظل بكل كثافتها وتناقضاتها،

والملاحظ هنا أن الأبنية الثقافية الاجتماعية – وهي في التحليل الآخير – تكشف عن العقلية لأفراد المجتمع، فإذا بها تتقنع شخصية «شداد» في الوقت الذي تتقنع المرأة شخصية «عنترة» في إرادة الحرية التي كانت تدفعه الى خوض المعارك لينتزع حريته، وليؤكد أن الحرية لا توهب بل تنتزع، وأكاد أشعر أنها قرين عنترة.

● هكذا بدت تفاصيل المشهد حيث رأينا المرأة في بؤرة المركز إبان الجهاد والكفاح الوطني، عندما وقفت إلى جانب الرجل، لكن سرعان ما ينقلب المجتمع على عقبيه وإن اختلفت صورة المرأة في الريف، ومرد ذلك إلى أنها عضو منتج.

● إن نظرة الرجل الى المرأة في المجتمع الأبوي / الذكوري للأنثى تقوم على أنها عضو / مخلوق ضعيف، رقيق، خلق للجنس، الحب والمتعة ولا شيء سوى ذلك فهي ليست انسانا يمكن أن يناضل في سبيل مبدأ.

ولعل ما يؤكد هذه المقولة التعاضد التأويلي للنصوص الإبداعية في السرديات العربية (رضوان الحسيني في زقاق المدق وصورة الزوجة، أحمد عبدالجواد/ أمينة في الثلاثية)، ويمكن أن نعضد هذا التأويل بالصورة التي رسمها أحمد شوقي في مسرحه الشعري، فكليوباترا تختار أن تضحي بحبها لا أن تحارب. تختار أن تنتحر لا أن تعيش وتجاهد، وكذلك صورتها في الشعر:

إن المرأة، كما صورها في قصيدة الحجاب والسفور، بلبل أسير مهما قدم الرجل لها من نعيم فإن ذلك لا يعدل الحرية

شهد الحياة مشوية
بالرق مثل الحنظل

والبلبل الجميل في قفص الذهب لا حول له ولا طول. وكما يقول في قصيدة «عبث المشيب»:

ظلم الرجال نساءهم وتعسفوا
هل للنساء بمصر من أنصار

ولعله يقصد أنصارا من الرجال يحاربون للمرأة في معركتها في سبيل الحرية والحياة. وقد هيمنت هذه النظرة على المرأة وحددت رؤيتها للعالم. ولعل أصداء العقدة اليزنية(*) قد ترسبت في وجدان المرأة لتحكم سلوكها وما يغلب عليه من تكوص.

(*) في الملحمة الشعبية «سيرة الملك سيف» استعان الملك سيف بن ذي يزن بالأحباش لطرد الفرس من اليمن أي أنه استمد العون من «الخارج» بدلا من الاعتماد على الذات. وأصبح الموقف دلالة سيميائية على من يتخذ الآخر عضداً.

● شهد الجيل الذي رفع شعار تحرير المرأة، خالدة سعيد ونوال السعداوي وفاطمة المرنيسي، انكسار النموذج الروماني الذي رفعنه، فهناك ظاهرة كما يقول حوراني، باتت حقيقة ملموسة، فمنذ أواخر السبعينيات حتى مطلع الثمانينيات تزايدت نسبة النساء الشابات المحجبات، بإرادتهن، أي أنهن يعبرن عن هويتهن بمعزل عن الذكور، إذ إن قرارهن بالتحجب كان فعلا اختياريا بصرف النظر عن النتائج على المدى الطويل.

● إن الحراك الاجتماعي الذي يشهد انزياح المرأة من بؤرة المركز إلى الأطراف/ الهامش يفرز شخصية إنسانية مركبة، بحيث تبدو كأنها تعيش في عالمين وفي مجتمعين ليسا مختلفين فحسب بل ومتعارضين. ولعل التعريف الذي طرحه «سويف» للإنسان الهامشي يلقي الضوء على الأساس النفسي من منظور علم النفس المعرفي، لأزمة المرأة في البنى الاجتماعية، وما لحق المجتمع من تطور أصاب العصب الحساس في المجتمع (المرأة) فالاشخاص الهامشيون يحتلون موضعاً بين جماعتين لكل منهما معايير، وأساليب خاصة في الحياة، وهو موضوع يحوطه كثير من الغموض وعدم التحدد. وفي هذا الموضع تتنازع الشخص دوافع مختلفة بعضها يدفعه الى الرغبة في الارتباط بإحدى الجماعتين، وبعضها الآخر إلى الانتماء إلى الجماعة الاخرى، وفي الوقت نفسه لا تقبله أي من الجماعتين قبولاً تاما. والنتيجة أن يقع الشخص فريسة لصراع نفسي يزكيه كون الانتماء إلى إحدى الجماعتين يتعارض مع مقتضيات الانتماء الى الجماعة الأخرى، وذلك – فيما يرى سويف – يدفع الإنسان (الرجل / المرأة) إلى التطرف كأسلوب للاستجابة، مما يؤثر في رؤيته لذاته وللعالم.

● التأكيد على النظر إلى دور المرأة في الأبنية الاجتماعية على اعتبار أنها إنسان، وليس مجرد أنثى، وأن التأكيد على الوجه الإيجابي لدور المرأة هو سلب لما هو شهواني قائم، على نحو ما يحفل به في المشهد الإبداعي للشعر، ديوان العرب، وإعلاء لما هو إنساني ممكن بحيث تعلو الصبغة الإنسانية لها، وأن تتعدل «أيديولوجيا الجسد» إلى «روحية الجسد» و«جسدية الروح» .. بين الأنيما anima والأنيموس aniamus.

● حين نؤكد على دور الإنسان (الرجل والمرأة معا) بوصفه عنصراً واعياً، حراً ومسؤولاً، فإن هذا لا ينفي أن الوجود الاجتماعي للأفراد هو الذي يحدد وضعهم، وأن هؤلاء الأفراد يسهمون بإرادتهم في التغيير وأن الناس هم نتاج الظروف والتنشئة، وهم في الوقت نفسه، الذين يغيرون الظروف، ومن ثم، ووفق تلك المعطيات، تتحدد مكانة المرأة ورؤيتها للعالم.

الهوامش

1 أحمد أبو زيد: رؤى العالم، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول يناير ١٩٩٠، ص ٣، ٥، ١٠، ١٢، ١٤، ٢١، ٥٥، ٥٦، ٥٧.

2 انظر: تيري إجيلتون: الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة: جابر عصفور، فصول، مجلد ٥ عدد ٣، أبريل – مايو – يونيو ١٩٨٥، ص ٣٠.

3 انظر: لوسيان جولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ص ٢٠-٢١ وانظر: سيد يس: البناء الروائي والبناء الاقتصادي، مجلة الكاتب، أبريل ١٩٦٨، ص ١٠٢.

4 حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، الطبعة الرابعة ١٩٩١، مركز دراسات الوحدة، بيروت ص ١٧١، ١٧٨ وهوامشه.

وانظر: هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، نقله الى العربية: محمود شريح، الطبعة الثانية ١٩٩٣، مركز دراسات الوحدة العربية، ص ٢١، ٢٤، ٢٥.

5 حليم بركات م س: ١٨١ وانظر: ادوارد وليم لين: المصريون المحدثون، نقله الى العربية عدلي طاهر نور، ط الأولى ١٩٥٠، مطبعة الرسالة ص ٥١.

6 نجيب محفوظ: زقاق المدق، ط٦، ١٩٦٥، القاهرة، مكتبة مصر، ص ٥٨.

7 م. ن: الصفحة نفسها.

8 انظر: هشام شرابي: التقدم الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٩٠، الفصل الخامس «الجذور الاجتماعية والتاريخية للأبوية المستحدثة.

9 م. ن ص ١٩، ٢٠، ٢١، ١٠٨، ١٠٩.

10 انظر محمد عباس نور الدين: التمويه في المجتمع العربي السلطوي، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ المركز الثقافي العربي، الطبعة، ص ١٠٦ – ١٠٧.

11 محمد عمارة، الأعمال الكاملة لقاسم أمين، ص ٢، ص ١٢٥، ١٢٦.

وانظر محمد عمارة: قاسم أمين وتحرير المرأة والتمدن الاسلامي، ١٩٨٥، دار الوحدة، بيروت، لبنان، ص ٩٨. وكان «قاسم أمين» يتمتع بحس الفنان على نحو ما تفصح خواطره التي دونها في مفكرته الخاصة، ونشرت تحت عنوان «كلمات» وفيها صورة من صور الشاعرية التي سطرها قلمه الرشيق. وتشي كلمته: «كلما أردت أن أتخيل السعادة تمثلت أمامي صورة امرأة حائزة لجمال المرأة وعقل الرجل» (م. ن: انظر كلمات ١٩٨٣) أقول، تشي بالهموم الروحية والوجدانية التي يعانيها المثقف. وقد صور هذه الأزمة الروحية في الرواية العربية: المازني «في ابراهيم الكاتب» وكمال في «بين القصرين» وسليمان في «النيل: الطعم والرائحة» لإسماعيل فهد إسماعيل.

انظر: لتعميق الفكرة: برديائيف: العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، النهضة المصرية، ١٩٦٠، ص ١٥٠، ١٥١.

12 خالدة سعيد: «المرأة العربية: كائن بغيره لا بذاته» مواقف، العدد ١٢، (١٩٧٠)، ص ٩١ - ٩٤.

وخالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ١٩٧٩، بيروت، دار العودة. والنصوص التي اعتمدت عليها من كتاب هشام شرابي: النقد الحضاري للمجتمع العربي، م س، ص ٧٤، ٧٥.

13 نوال السعداوي: المرأة والجنس، ط. بيروت ١٩٧٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وفي هذا الكتاب تناولت نوال السعداوي ألوان القمع الجنسي الذي يمارسه الرجل ضد المرأة في المجتمع العربي.

على أنها أكدت أن التحرير الحقيقي للمرأة لا يحققه «البعث الديني» ولا «الحرية الجنسية» بل يقوم على الانعتاق السياسي والاقتصادي، فتحرير المرأة «جزء من تحرير المجتمع كله». وفي كتابها: «وجه المرأة العاري» تقول بتحديد أكثر: «إن قضية تحرير النساء العربيات ليست قضية إسلامية وليست قضية حرية جنسية، وليست عداء للرجل، وليست ضد التقاليد الشرقية ولكنها قضية سياسية واقتصادية أساسا»، وجه المرأة العاري (١٩٧٧)، ص ١٦٧ والنقل من هشام شرابي م. س، ص ٧١.

14 فاطمة المرنيسي: الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع، ترجمة فاطمة الزهراء زريول، ط. الثانية ١٩٩٦، المركز الثقافي العربي.

وانظر هشام شرابي م. س، ص٧٣، ٧٤.

15 محمد عباس نور الدين: م س، ص ١٥٦.

16 عبدالرحمن منيف: بين الثقافة والسياسة؛ ط. الثانية، ٢٠٠٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) - المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، (الدار البيضاء)، ص ١٥٦، ١٥٧.

17 م. ن، ص ١٥٥.

١٧ مكرر، See: Hourani, Albert, A History of the Arab Peoples.
MJF Books, New York, 1991, PP439 - 442

18 محمد عبدالله عنان: أدب القصة والرواية وسبب ضعفه في الآداب العربية، السياسة الأسبوعية، أول مارس ١٩٣٠، ص ١٠.

وقد نشر في كتاب: أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، دار المعارف، مصر، ص ٢١، ٢٢.

وجاء مقال محمد عبدالله عنان مداخلة تحليلية نافذة تعقيبا على مقال الدكتور هيكل «فن القصص ومكانه من فنون الأدب» مقال بجريدة السياسة الأسبوعية في ١٥ يونيو ١٩٢٩، تم جمعها - ضمن مقالات أخرى - في كتاب «ثورة الأدب» مكتبة النهضة المصرية، ط. الثالثة، ١٩٦٥ ص ٦٧، ٧٨.

19 أثر المرأة في أدبائنا المعاصرين، الثقافة، ١١ أبريل ١٩٣٩.

- وقد أثار هذا المقال ردود فعل متباينة لدى المازني فكتب «المرأة في حياة الأديب»، (الثقافة) ١٦ مايو ١٩٣٩، وكتب توفيق الحكيم «الواقع والخيال في الفن» (الثقافة ١٦

مايو ١٩٣٩، وكتب العقاد «الواقع والخيال في الفنون» (الثقافة)، ١٦ يونيو ١٩٣٩.

20 شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، سبتمبر/أيلول ١٩٩٣، ص ١٢٥.

21 جابر عصفور: المرأة وفن القصة، جريدة الحياة، ١٩٩٧/٤/٢١ ونشر في زمن الرواية، الطبعة الأولى، دار المدى سوريا، ١٩٩٩، ص ١٢٥، ١٢٦.

22 لسان العرب: مادة «أمم».

23 طالب الرفاعي: أغمض وروحي عليك، دار الآداب، ط١٠، ١٩٩٥ ص، ٥٧.

24 تأكيداً لرأي «ادوارد الخراط» في فن «طالب الرفاعي» انظر توقيعات الخراط على ظاهر مجموعة «أغمض روحي عليك» م. ن.

٢٤ مكرر – انظر نجمة ادريس: الأجنحة والشمس، «كتاب رابطة الأدباء، ط. الأولى، ١٩٩٨، ص٢٠٠.

25 انظر: مصطفى الضبع: المغيب والمجسد، دراسة في قصص الدكتور سليمان الشطي سلسلة كتاب «رابطة الأدباء» العدد ٧ ص ٦٧.

26 سليمان الشطي: قصة «جسد» من مجموعته القصصية... «أنا الآخر»، دار النهج الجديد للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٩٤، ص١١.

27 م. ن ص ٨.

28 م. ن ص ٧.

29 انظر: حليم بركات، م. س، ص ١٧٦، ١٧٧ وبعض النقاد يرى في الأم تجسيدا رمزيا للوطن المحاصر المحتل، انظر، نجمة ادريس م. س، محمد حسن عبدالله، مجلة العربي، يوليو ١٩٩٦، ص ١١٠.

30 إسماعيل فهد إسماعيل: القصة العربية في الكويت، ط. الأولى ١٩٨٠، دار العودة، بيروت، ص ٤٦–٤٨.

31 انظر: صوفي عبدالله، المرأة في أدب طه حسين، الهلال، فبراير ١٩٦٦، ص ٣٥–٤٠.

32 انظر: نور شريف، المرأة في ثلاثية نجيب محفوظ، عالم الفكر، أبريل – مايو – يونيو ١٩٧٦، ص ١٠٨، ١٠٩.

33 انظر: علي الراعي، الرواية في الوطن العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١، دار المستقبل العربي ص ٤٥٨ – ٤٦٠.

وانظر: صوفي عبدالله، المرأةالمصرية في ثلاثة أجيال عند نجيب محفوظ، الهلال، يونيو ١٩٦٦، ص ١٢٠ – ١٢٥.

وانظر: لطيفة الزيات، المرأة في أدب نجيب محفوظ، الطليعة، أبريل ١٩٧٥، ص ١٥٢ – ١٥٤، وانظر: تعقيب عبدالرحمن أبو عوف، الطليعة مايو ١٩٧٥.

34 ان المرأة هنا تعيش داخل نسق إيكولوجي حيث تشيع علاقات التكافل Symbiotic relationships التي تقوم بين أفراد المجتمع. وكلمة «إيكولوجيا» مشتقة من أصل يوناني معناه «بيت» أو «ملجأ». ولكن اللفظ في المعنى اليوناني لا يقتصر على السكن فقط، بل يشمل الأشخاص الذين يقيمون فيه وما يقومون به من مناشط يومية من أجل العيش.

انظر بالتفصيل: أحمد أبو زيد، محاضرات في الأنثروبولوجيا الثقافية، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص: ١٠٢، ١٠٣ - ١٠٤.

35 صوفي عبدالله: م. س، ص ٣٥، ٤٠.

36 إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، الطبعة الأولى ١٩٩٢، الأهالي، دمشق، ص ٥٨.

37 ارتضيت كلمة «صبغة» بدلا من النزعة الإنسانية أو الأنسنة التي ارتضاها محمد أركون ترجمة لـ Humanisme انظر: كتابه: نزعة الأنسنة في الفكر العربي، ط. الأولى بيروت، دار الساقي، ١٩٩٧، ص ٥ و«صبغة الله»، اشارة الى ما أوجده الله تعالى في الناس من العقل المتميز به عن البهائم كالفطرة. انظر: مفردات الراغب، تحقيق محمد خليل عماني، ط. الثانية ١٩٩٩، دار المعرفة، بيروت مادة «الصبغة» والمقصود بالفطرة الإنسانية أو الفلسفة الإنسانية ذلك الموقف الذي يحترم الإنسان بحد ذاته ولذاته، ويعتبره مركز الكون ومحور القيم. انظر م. أركون، م. ن، ص١٠ وأشكر محمد حلمي هليّل أستاذ المصطلحية في جامعة الكويت، إذ الوصول إلى هذه الصيغة هو سبك طريف وهو ثمرة الحوار المشترك، فإليه يرجع الفضل في الاهتداء الى صيغة تحمل الدلالات نفسها التي أعنيها على نحو ما وردت في المتن.

38 إسماعيل فهد إسماعيل، رواية النيل: الطعم والرائحة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا - بيروت، ص ٩٣.

39 م. ن، ص٢٩٣.

40 م. ن، ص، ١٨٦ - ١٨٧.

41 انظر: أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦، دار المعارف، مصر، ص ٣٦ - ٣٧.

42 «النيل:، الطعم والرائحة، م. س، ص ١٦٢.

43 م. ن، ص، ٩٢.

44 م. ن.

45 انظر: سامي سويدان، «النيل: الطعم والرائحة»، الآداب، ١٢/١١ تشرين الثاني (نوفمبر) كانون الأول (ديسمبر) سنة ٢٠٠٠، ص ٧٢.

وهذا التحفظ - من قبل الرجل - في مقابل الجرأة لدى المرأة. يصادفنا في أعمال إبداعية كثيرة «عودة الروح» و«الرباط المقدس» للحكيم و«المازني في الطريق». وقد لمس بشر فارس ملحوظة مهمة فيما نحن بصدده «وهو أن إشراق المرأة في حياتنا الاجتماعية شاحب، وأن معرفة الرجل المصري بنفسية المرأة قليلة. والمرأة في تلك القصة على جرأة والرجل على حياء، وإن كان يحلم «بالمغامرات»، وهو يحلم بها لأن المرأة عندنا لا تزال على تحفظ ولأن حريتها ضيقة المسالك. وامرأة القصة هذه على خلاف ذلك، فكيف لا يدور رأس الرجل؟».

أدب المازني، الرسالة، ١٢ فبراير ١٩٤٠، ص ٢٧٥ ونشر في كتاب: أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية، ط. الثانية، دار المعارف، ص ١٧٥.

46 «النيل: الطعم والرائحة»، م. س، ص ٢٩٢.

47 م. ن، ص ٣٠٠.

48 السكرية، ص ٢٤٧.

49 م. ن ص ٣١٩.

50 انظر نور شريف، م. س، ص ١٣٣.

51 صوفي عبدالله: المرأة في ثلاثة في أجيال تجيب محفوظ، الهلال، يونيو ١٩٦٦، ص ١٢٨.

52 إسماعيل فهد إسماعيل: رواية المستنقعات الضوئية ص٤٩.

وانظر: شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ط. الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨، ص ١٤٧.

53 المستنقعات الضوئية، ص ٩.

54 م. ن، ص ٤٨، ٤٩.

55 «النيل: الطعم والرائحة»، ١٨٨.

56 محمد أبو المعاطي أبو النجا: «النيل: الطعم والرائحة، طرق متعددة لمدينة واحدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، المجلد الرابع، والنقل من: كتاب مرسل العجمي، إسماعيل فهد إسماعيل، ارتحالات كتابية، ط. الأولى، سلسلة كتاب الرابطة، أبريل ٢٠٠١، ص٦٨. وتلك أزمة كثير من المثقفين ممن يتوهج في أعماقهم حس الفنان وتوقد مشاعره تجاه المرأة. وفي كلمات قاسم أمين ما يشف عن هذه الرؤية: «كلما أردت أن أتخيل السعادة تمثلت أمامي صورة امرأة حائزة لجمال المرأة وعقل الرجل»، محمد عماره، قاسم أمين، تحرير المرأة والتمدن الإسلامي، ط. الأولى، دار الوحدة، ١٩٨٥، بيروت ص ١٨٣.

57 إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، دار المدى، بيروت، ١٩٧٣، ص، ٢٧٢.

58 عبدالرحمن منيف: بين الثقافة والسياسة، م. س، ص ١٤٩.

59 أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر، م. س، ص ٣٦، ٣٧.

60 إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، دار المدى، سوريا، ١٩٩٦، ص٢٢.

61 شكري عزيز، ض، م. س، ص ١٤٧.

62 إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل، دار المدى، سوريا، دمشق، ١٩٩٦، ص٥٤.

63 م. ن، ص ٣٥.

64 الجاحظ، الحيوان، تحقيق محمد عبدالسلام هارون، ص ٥، ص ٣١٤.

65 م. ن.

66 يذهب بعض علماء الانثروبولوجيا إلى أن حياة الاستقرار كانت هي البداية الأولى لظهور الحضارة الإنسانية. وقد أعطت حياة الاستقرار للمرأة فرصة لملاحظة أحداث الطبيعة وتقليدها ومحاكاتها، وعن طريق هذه الملاحظة والمحاكاة، تمكنت المرأة مثلا من تدجين الحبوب واستئناسها، أي أنها توصلت الى الزراعة.

أما في الحياة الرعوية، فيميل العلماء إلى إسناد مهمة استئناس الحيوانات البرية وتدجينها إلى الرجل، فالأشكال الأولى المبكرة للمجتمعات الإنسانية، أشكال كانت

الحياة فيها تعتمد على الجمع، والالتقاط والصيد والقنص، وكان الرجل يخرج لمطاردة الحيوانات وقنصها تاركا وراءه المرأة لترعى شؤون الأطفال.

انظر بالتفصيل: أحمد أبو زيد، المرأة والحضارة، عالم الفكر، أبريل - مايو - يونيو ١٩٧٦، ص ٢٣، وليم هاولز، ما وراء التاريخ، ترجمة أحمد أبو زيد، دار النهضة العربية، ١٩٩٦، ص ٨٥.

67 انظر: الفصل الرابع من دراسة نجمة ادريس، الأجنحة والشمس، دراسة تحليلية في القصة الكويتية، رابطة الأدباء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ١٩١.

68 انظر: جيمس سكوت، المقاومة بالحيلة، ترجمة إبراهيم العريس، مخايل خوري، ط. الأولى، ١٩٩٥، دار الساقي، بيروت.

68 (مكرر) ثريا البقصمي: شموع السراديب، الكويت، دار العروبة، ١٩٩٢، ص ١٤، ١٥.

69 إسماعيل فهد إسماعيل: إحداثيات زمن العزلة، الكتاب الثالث الطبعة الثانية، دار الوطن أغسطس ١٩٩٦، ص ١٣٨.

70 م. ن، الكتاب الأول، ص ٢٣٩-٢٤٠.

71 م. ن، الكتاب الثالث، ص ٢٩٥.

72 م. ن، ص ٣٠٠ - ٣٠١.

73 إسماعيل فهد إسماعيل: النيل: الطعم والرائحة، م. س، ص ١٦٢.

74 إسماعيل فهد إسماعيل: إحداثيات زمن العزلة، الكتاب الثاني، ص ٢٥٤.

وعن بطولة أسرار القبندي، انظر: م. ن، الكتاب الثاني، ص ٣٢٨، والكتاب الرابع، ص ١٦٨.

75 انظر: على الراعي، م. س، ص ٣٥٧.

76 فاطمة يوسف العلي: دماء على وجه القمر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٤٦.

77 م. ن، ص ٤٨.

78 ثريا البقصمي: رحيل النوافذ، مطبعة المنار، الكويت، ١٩٩٤، ص٣٦.

79 انظر: نجمة ادريس م. س، ص ٢١٢.

80 ليلى العثمان: الحواجز السوداء، الكويت، ط. الأولى، ١٩٩٤ ص ٢٣- ٢٥.

وانظر: نجمة ادريس: م. س، ص ٢٠٥.

81 انظر: ادوارد. أ. تيريا كيان، ترجمة د. عاطف احمد، الحرب الجانب المستتر للحداثة، الثقافة العالمية، مارس ٢٠٠١، ص ٤٩.

82 انظر: جوردن تيلر. ديناميات الجماعة، ترجمة مصطفى سويف، مجلة علم النفس، مجلد ٦ فبراير - مايو ١٩٥١، ص ٤١٥.

83 فاطمة يوسف العلي: وجهها وطن، الطبعة الثانية، ٢٠٠١، مركز الحضارة العربية، ص ٤٩.

83 (مكرر) م. ن، ص ٥٠.

84 انظر: محمود رجب، فلسفة المرآة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، المعارف، مصر، ص ٣٤ - ٣٥.

85 نجمة ادريس: م. س، ص ١٦٩.

86 انظر: محمود رجب، م. س، ص ١١٤.

87 نجمة ادريس: م. س، ص ١٩٧.

88 فاطمة يوسف العلي: وجهها وطن، م. س، ص ٥٠.

89 انظر: عبدالجليل الطاهر، المشكلات الاجتماعية في حضارة متبدلة، ط. الأولى ١٩٥٣، مطبعة المعرفة، بغداد، ص ١٨٥.

90 ثريا البقصمي: رحيل النوافذ، م. س. ص ٢٦.

انظر بربارة فيمالاك ميكولسكا، ثريا البقصمي بين الريشة والقلم، الطبعة الأولى ١٩٩٧، غديرجاليري، ص ٦١.

91 ثريا البقصمي: رحيل النوافذ. م. س، ص ٢٩.

92 نجمة ادريس، م. س، ص ٢١٨.

93 ثريا البقصمي: رحيل النوافذ، م. س، ص ٢٨.

94 م. ن.

95 شكري محمد عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١، ص ١٢٧، ٢٤٨.

96 See: Hawe , Irving , Politics and the Novel , Harison Press Books , New York , 1967 p. 22 .

97 انظر: حليم بركات، م. س ، ص ٣٥٠.

98 ليلى العثمان: وسمية تخرج من البحر، دار المرد، سوريا دمشق، ط. الثالثة، ٢٠٠٠، ص ١٥٠ - ١٥١.

99 انظر: أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، م. س، ص١٠٢ - ١٠٣.

القسم الرابع

I - حضور التراث في النص المسرحي
في الكويت
الأوهام والتناقضات

بحث: أ. د. إبراهيم عبدالله غلوم

II - قضية الغربة والاغتراب
في النص المسرحي الكويتي

بحث: أ. د. نديم معلا محمد

III - نماذج من الترجمة والاقتباس
في النص المسرحي الكويتي

بحث: أ. صدقي حطاب

حضور التراث في النص المسرحي الكويتي
الأوهام والتناقضات

أ. الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم(*)

أ - مقدمة .. تقليب الأوهام

لن يكون دقيقا أن أعبر عن حضور التراث في النص المسرحي بأنه من قبيل الاستدعاء أو التوظيف، أو نحو ذلك مما يدل على هامشية أدلة حضور التراث، سواء في النص أو في العرض. وقد ساد النظر إلى حضور التراث في المسرح على أنه من قبيل التوظيف والاستدعاء، بالفعل، وبما يؤكد أنه لا يعدو أن يكون تقنية عابرة، أو طريقة، أو أسلوباً يلجأ له الكاتب، أو المخرج حينما يشاء ذلك.. وحقيقة الأمر بخلاف ذلك، كما سأبين من خلال العمل على تنحية الأوهام السائدة:

أولا: التراث ليس ماضيا

وأول ما يقلب ذلك النظر السائد إلى حضور التراث هو أن أحدا يصعب عليه الحفر في معنى المسرح دون أن يتمثل تلك الخصوصية الغامضة المتصلة بعلاقة المسرح بالتراث.. أو بالماضي. وربما كان هذا الحضور من الهيمنة، ومن التناقض، وربما من اللامحدودية بحيث إنه يشكل الجانب اللامتجانس في معنى المسرح ودلالته، ويحضر خطاب الماضي، أو التراث على المسرح لا كمرجع، ولا كوظيفة، ولا كزخرف، ولا كخلفية، وإنما كحركة يتشكل النص في سياقها ومن خلال فضائها بأكمله، سواء من خلال الكتابة المباشرة على مفردات الماضي التراث، أو من خلال سلسلة من التقابلات والمشاكلات، بين ما

(*) ولد في مدينة الحد في البحرين عام ١٩٥٢.
- كاتب وناقد أدبي.
- حصل على الدكتوراه في الأدب والنقد في كلية الآداب والعلوم الإنسانية من الجامعة التونسية نوفمبر ١٩٨٢.
- أستاذ النقد الحديث في جامعة البحرين.
- رئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية بجامعة البحرين.
- رئيس أسرة الأدباء والكتاب لدورات عدة.
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين.
- رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين بين عام ١٩٩٢- ١٩٩٦.
- صدر له من المؤلفات النقدية:
● القصة القصيرة في الخليج العربي، دراسة نقدية تاصيلية ١٩٨١.
● المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٨٦.

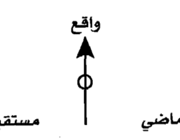
نرده إلى المفاهيم والظواهر التي يتيحها لنا الاستنباط من التراث، أو ما نرده إلى الاستعارات البلاغية التي يمنحها لنا استعمال التراث بوصفه خطابا متماهيا أو متناصا في خطاب النص (المسرحي).

ومن أجل توضيح هذه الصورة التي ربما بدت معقدة سأعود إلى خطاطة وضعتها تكشف اختراقات حضور مستويات الزمن في المسرح، وتوضح هذه الخطاطة أن أي منغمس انغماساً حقيقياً في المسرح يدرك أن لهذا المسرح حدّين قاطعين: أحدهما يغوص في الماضي، والاخر يغوص في الواقع ، وأن الحراك المتبادل بينهما هو المؤسس الحقيقي للمعنى الجوهري في المسرح. ولم يكن المسرح في يوم من الأيام، حتى مع المسرحيات التاريخية التي تتخذ من التاريخ مجرد خلفية زاهية، أو قطعة زمنية منفصلة، يغوص في أحد الحدين دون الآخر. فإمَّا أن يكون بهما ويكون مسرحا، وإمَّا لا يكون بهما فلا يكون مسرحا.

والسؤال الذي يُطرح في هذا السياق هل المعنى أو الدلالة والرؤية تتجرد لأحد الحدين، وتنحاز له وحده ماضيا أو واقعا... أم أنها تعيد صياغة العالم بمنظور رؤية قوامها تشابك الأزمنة - الماضي والحاضر والمستقبل - فوق أرضية مشتركة، ومنطقة متأججة بالصراع والتناقض وعدم التجانس ؟.. وإذا كانت هذه الأرضية أو المنطقة التي تشكل مساحة النص (المسرحي) فإننا في هذه الحالة نستطيع اختزال حد الماضي، وإن كان تاريخا.. أو حكاية بعيدة مع حدّ الواقع، فبنية النص المتناقضة اللامتجانسة هي قوام هذا الاختزال، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الماضي يقع في بؤرة منظور صاحب ذلك النص المكتوب (المؤلف)، ولا يتموضع هذا المنظور إلا في الواقع الذي يحقق وجود المؤلف. مما يعني أن المسرح في أي عصر من العصور مهما غاب بعيدا مع الماضي، فإن ما ينجزه ليس للماضي وإنما للحاضر /الواقع.

إن هذا المعنى يقلب مفهوم الماضي بمعناه التراتبي ، ويجعله مقترناً بالواقع في عمود واحد، لأنه في أبسط معانيه على المسرح أحداث وشخصيات تعكس زمنها التاريخي كما تعكس زمن السارد الواقعي (المؤلف/المتلقي) إما بواسطة قانون الاستدعاء، أو الاستلهام أو قانون التوظيف ، أو قانون الإسقاط الطبيعي أو العكسي.. وهكذا فإنه على المسرح يصاغ الماضي- وقد كان واقعاً قبل التشكل على المسرح - ليكون تشكيلا للواقع الذي يحدث الآن، أو المستقبل الذي سيحدث في زمن السارد (المؤلف/المتلقي). وفي كل الأحوال فإن هناك بؤرة ثابتة لا تميل عنها الحساسية المسرحية وهي الواقع. وإذا افترضنا هنا الخطاطة التشكيلية لمادة المسرح كبوصلة تضم العديد من مستويات الزمن بين

ثلاثة فواصل رئيسية هي الماضي والواقع والمستقبل، فإننا سنرى مؤشر هذه البوصلة يتحرك أنى كان المصدر الأساسي للمادة الخام المكوّنة لشكل المسرحية ومادتها فقط ، لكنه سيثبت دائما أمام مفصل الواقع ، كما يبينه الشكل التالي :



إن المكون الأساسي لحساسية النظر إلى الواقع لا يمكن افتراضه فوق حدّ منفصل عن الماضي.. فالزمن مسرح لتكوين هذه الحساسية دون قيود، أو شروط مسبقة، وهذا يعني أن الماضي لن يكون هامشياً على الإطلاق على خشبة المسرح، ولن يكون مجرد استدعاء أو توظيف، وهو ليس خلفية يتم بها تطريز النظر إلى عالم الواقع، وإنما هو سيرورة ، وحركة في التاريخ ، وهو بهذا المعنى مكوّن جوهري لسلسلة من الأسباب والعلل والصور والأفكار سواء اتخذناها في نص الرواية، أو نص القصيدة، أو نص المسرحية.. وسواء نظرنا إليها فوق خشبة العرض المسرحي.. أو فوق حركة التاريخ.

ثانيا: التراث ليس أقنعة

يتوهم كثيرون أن التراث، من حيث كونه أحداثا وشخصيات، يشكل سلسلة من الأقنعة ، يوظفها الكاتب من أجل مراوغة الرقابات المكنونة في المجتمع حول الأفكار وحريات التعبير ، وهم لذلك يفسرون انهماك عدد من الكتاب بموضوعات التراث والتاريخ والأساطير بأنه مؤشر على أزمة الحريات في المجتمعات العربية ، وهو مظهر لحضور رقابات السلطة والدين والتقاليد.

وأعتقد أن التفسير السابق لا يرتكز على فهم جوهري للمسرح ، وإنما يعتمد على فهم المسرح بوصفه موضوعات تتقاطع مع المحرمات السائدة في المجتمع، وقد ساد اعتقاد لفترة طويلة من تاريخ المسرح العربي بأن المسرح هو معالجة موضوعات السياسة والسلطة والمحرمات بوجه خاص، سواء اتصلت بالدين أو بالجنس أو بغيرها. وتوسع هذا الاعتقاد إلى الحد الذي وصل فيه فهم البعض للمسرح بأنه معالجة كل مشاكل المجتمع في آن واحد.

مثل هذه النظرة وضعت المسرح في مواجهة من دون شك أمام السلطة والقوانين والتقاليد، فتحول إلى صفوف السياسة والأيديولوجيا، ووقفت منه السياسات الثقافية مواقف مضادة ، وأصبح - أي المسرح - وسيلة انتهازية في يد المصفوفات السياسية جميعها ، ومن ثم قلّ الإبداع فيه ، وكثر الخطاب الأيديولوجي المتكىء على التراث، والمتستر بأقنعته المختلفة من شخصيات وأحداث ورموز اقترنت باستمرار بمعنى السلطة والسلاطين ، وما ينضوي في ذلك من دلالات نمطية سائدة ومعروفة .

مثل هذه النظرة «النفعية» «الانتهازية» خلقت أوهاما كاذبة حول معنى المسرح أولا وحول كيفية علاقته بالتراث ثانيا .. فالمسرح هو المنبر الأوسع للأيديولوجيا وللسياسة .. والتراث هو مستودع الأقنعة ، وهو المعادل الموضوعي لكل ما يجري بين ظهراني السياسة والسلطة والمواطن والمجتمع من قضايا الاستغلال والظلم وغياب الحريات ... إلخ.

وسط هذا الاعتقاد وتلك الأوهام شاعت مصطلحات «الإسقاط السياسي» و«التوظيف» و«الاستدعاء» و «التثوير» ونحوها مما اقترن باستخدام التراث على المسرح من مصطلحات استهلكها النقد الأدبي لعقود من الزمن ... وهي كلها تشير إلى أن شروط التراث تفرض هيمنتها على كيفية انبناء الخطاب في النص المسرحي ... إن خطاباً بأكمله هو خطاب التراث وشخصياته وأقنعته يراد له الحضور بشكل مسبق على حضور خطاب أكثر منه تعقيداً ودقة وإشكالية وهو خطاب النص .. وهناك مساحات كبيرة تعمل في خطاب النص المسرحي لم ينظر لها النفعيون السابقون بعين الاعتبار وهي مساحات اللاشعور ، والاستيهام ، واختراقات العادة والمألوف، واشتغالات اللامنطق في خلق المنطق ، واشتراطات أخرى لا حصر لها، تعمل جميعها كمرجع في تكوين خطاب النص بعيداً عن الاستباقات التراثية الجاهزة.

ثالثاً: التراث ليس هوية منغلقة

ارتبط مفهوم المسرح خلال مايزيد على ثلاثة عقود ، وحتى الآن بشعار العودة إلى التراث من أجل خلق مسرح عربي أصيل ، أو دراما ذات هوية عربية . وبينما كان الأوروبيون يستلهمون من التراث الشرقي / والعربي ما يصقل إحساسهم بالمعنى العميق والإنساني للمسرح ، وما يجعلهم أكثر قدرة على امتلاك أدوات وتقنيات ومناهج تجريبية جديدة من أجل تأسيس مفهوم إنساني شامل للمسرح .. أقول بينما يحدث ذلك نجد العكس في المسرح العربي . وما شعار «ربط التراث بخلق مسرح عربي » إلا الصيغة المباشرة المعبرة عن النكوص بالمعنى الإنساني في فن المسرح ..

لقد أصبحت مشكلة المسرح العربي خلال سنوات عديدة تتلخص في الذهاب إلى التراث دون مصاحبات عقلانية ، واعتقد الجميع أن في ذلك نوعا من التجريبية الجديدة ، خاصة أنها توافقت مع إشكالية الأصالة والمعاصرة في الثقافة العربية ، وتداعياتها في الفن. الفكر والسياسة والمجتمع والتنمية. وقد كرست العقود الثلاثة الأخيرة مقولة التراث على المسرح بوصفه ممثلاً للأصالة في مقابل القالب المسرحي الأوروبي بوصفه ممثلاً للحداثة ، وبذا جرى استلهام التراث على هذا النحو التصنيفي المتعسف ، ووضعت حلقات التراث ومساحاته في سياقات تقابلية مع قوالب مسرحية أوروبية هي في الأصل ذات سياقات تراثية في الثقافة التي تنتمي إليها .. إذ من يستطيع أن يفك علاقة المسرح اليوناني بالتراث ، أو المسرح الروماني بالتراث ، ومن يستطيع أن يجرد مسرح شكسبير من التراث والتاريخ ، أو مسرح أبسن وسترندبيرغ وبرتولد بريخت وموليير وراسين وكورني؟ .. وهل يستطيع أحد أن يفصل اشتغالات المخرجين المسرحيين العظام، أمثال ستانسلافسكي ومايرخولد وغيرهم، عن تراثهم المسرحي الذي قضوا عمرهم يحفرون فيه ، وينقبون في خلاياه؟

ومرة أخرى يتحرف النظر إلى التراث لأسباب غير عقلانية فوق خشبة المسرح ، فوسط الخطاب المنغلق على الايديولوجيا القومية الذي سيطر على الثقافة العربية منذ الستينيات انهمكت التطبيقات العملية في هذه الثقافة مع مقولة التراث .. فالمشروع القومي لم ينتقل إلى حيز الواقع في أية ممارسة عملية (عقلانية وديموقراطية) وإنما بدأت سلسلة إخفاقاته تتوالى .. وبدأت سلسلة من دعاوى الاشتراكية تتحول إلى سلسلة من دعاوى الليبرالية ، وفي هذا السياق وجدت مقولة التراث تربتها بحثاً في الماضي التقليدي ، وإثباتاً لإمكانات الذات القومية المتراجعة.

إن المسرح العربي - إذن - لا يذهب إلى التراث مبرءاً من الاستباقات التاريخية المندمجة في سياقات الظروف الطارئة التي مرت بها الأمة العربية ، وإنما انغمست فكرة التراث في هذه الظروف وأصبحت إحدى شروطه .. بينما هي على المسرح تخترقها شروط مغايرة ومختلفة تماماً عن شروط كونها ظرفاً تاريخياً طارئاً.

أما مسألة الشغف بإثبات الهوية العربية على المسرح فهي تتناقض مع عقلانية التجريب الذي خرجت في أوساطه أولاً .. وهي لا تنسجم مع خطاب النص الذي يتأسس على شروط متسقة ومتعارضة ، منسجمة

وغير منسجمة ، وذلك لأن الهوية فعل نشحذ به قراءتنا للنص، إنها شحنة نملأ بها ما يسميه رولان بارت بالمساحة الفارغة الموجودة في النص . وهي لذلك طارئة .. ومتداخلة مع نشاط القراءة والتأويل المعاكسة - ربما - للنص . ومن ناحية ثانية فإن شعارات الهوية المطروحة تتعارض مع عقل التجريب الذي يفترض إلغاء حواجز الهوية ، وحواجز المصفوفات الاجتماعية التي تصنعها رواسب المجتمع الثقافية . ومن أجل ذلك أستطيع القول أن الكم الكبير من نصوص المسرح العربي التي ذهبت إلى التراث لم تؤصل مسرحاً عربياً ، وإنما استعادت تقنيات أصَّلتها كشوف المسرح الأوروبي الحديث ، وخاصة عند بريخت وغيره ، والجانب الذي أصلته حقاً لا يتمثل في ابتكار تقنيات ووسائل وصور وأشكال وإنما يتمثل في وضع كمٍّ مسرحي، عُني بتفسير وقراءة التراث لا غير . ينطبق ذلك على مسرح توفيق الحكيم وسعد الله ونوس والفريد فرج ومحفوظ عبدالرحمن وعزالدين المدني وصلاح عبدالصبور وغيرهم .

رابعاً: التراث ليس إسقاطاً

حين نقلّب تلك الأوهام ، ونعيد النظر في تجاربنا المسرحية ، بعيداً عن سلطتها ستبدو فكرة المسرح نقية، وهي من النقاء بحيث لا توصف .. من العمق بحيث لا تدرك .. معقدة وغير منسجمة، بحيث إنها لن تجعلنا نفرغ تماماً من قراءتها وتأويلها .. بل إنها لن تتسع لها نصوص تجربة مسرحية محددة في مجتمع ما أو محيط ما .. أما التراث في النص المسرحي فلا يمكن النظر إليه إلا بوصفه حركة في نسيج ذلك النقاء والعمق والتعقيد ، وهو حركة في نسيج الفضاء الذي يسرده النص . وسواء كان هذا التراث موجوداً أو متناصاً أو متخيلاً فإنه عرضة للتناقض والتعارض مع تشكيلات نسيجية موازية.

سيخضع التراث -إذن - إلى عمليات تحويلية صعبة ، وشائكة ، واستعارات ، وتمثلات ، وتعارضات لا حصر لها ستجعله يقوم بالتمثيل .. تماماً كما ستقوم أي مادة مستعارة بمثل هذا التمثيل ، سواء ترتب على لسان هذه الشخصية أو تلك .. فالتراث لحمة داخلية من صور وأفكار ، وليست شحنة خارجية من إسقاطات التأويل والقراءة كما افترضت ذلك الكثير من النصوص المسرحية الايديولوجية، .. ولذا تمثلته بوصفه حركة ذهنية داخل النص مكونة له مع جملة حركات ذهنية أخرى لاحصر لها.

ب - أشكال حضور هيمنة التراث
حضور مسرحي أم حضور مضاد؟

ومن خلال هذه الملاحظات ، وما تبينه من أوهام حول مقولة التراث في النص المسرحي أستطيع الافتراض بإمكان الكشف عن سلسلة التناقضات المهيمنة التي خلفتها تلك الأوهام في تكوين النص المسرحي الذي أنتجته الحركة المسرحية في الكويت على مدى نصف قرن تقريباً . وهو التكوين الذي أورثنا نصوصاً لم تحتمل الاستمرار ، والخلود في ذاكرة الحركة المسرحية .. لقد تحولت إلى «تراث» يصعب إحياؤه أو استعادته ، ومن بين جميع ما عرفناه من النصوص المسرحية التي اخترقها حضور التراث بشكل أو بآخر ، لم يفكر أحد من المخرجين أو الممثلين في إعادة عرض نص واحد منها باستثناء مسرحية «خروف نيام نيام» لحمد الرجيب التي أخرجها الفنان فؤاد الشطي في عام ١٩٨٢ بعد التدخل في إعادة صياغتها . أما بقية الأعمال فهي حبيسة ذاتها ، ودائرتها المغلقة .. وكأنها كانت وليدة ظروف طارئة ، ومؤقتة . إنها قراءات .. وتفسيرات أتت بها شحنة من خارجها، وذهبت بها شحنة من خارجها . وهذا مصداق الوهم الذي أنتجها.

والأمر بخلاف ذلك مع نصوص المسرح الكويتي الواقعية المتمثلة بشكل خاص في أعمال صقر الرشود وعبدالعزيز السريع ، فهي أعمال تمثل التأسيس الحقيقي والخلاق لكتابة النص المسرحي في الكويت . والغريب أن هذين الكاتبين لم يخضعا لحضور التراث بوصفه مادة خام ، وإنما خضعا له بوصفه عناصر استيهامية في حركة المجتمع ، لعلنا نجدها متخفية في المواقف الاجتماعية والسلوكية والذهنية للشخصيات التي جسدتها نصوص: «الحاجز» و«المخلب الكبير» و«الطين» وعنده شهادة و«ضاع الديك» و«الدرجة الرابعة».

- الحضور النمطي للتراث

ينطوي الحضور النمطي للتراث في النص المسرحي على تناقض أساسي مصدره أن نمط الحياة .. أو نمط المواقف والأحداث والأشخاص ثابت ، وأنه قبل أن يتحول في مساحة النص كان كذلك، وبعد أن تحول في النص ظل كذلك أيضاً .. إنه باستمرار مصدر للأخلاق الثابتة ، ومنبع للمواقف النهائية الحاسمة ، والمختزلة في الصيغة التي انتهى إليها قبل التحول .. وعند التحول في نسيج النص .

وبهذا المعنى للحضور النمطي يغدو التراث واقعاً ثابتاً وقاراً ، وليس حركة متغيرة ، فاعلة وقادرة على اختراق العلاقات ، وتكوين شبكة من التعارضات والانقسامات المكونة لبنية نص أو رؤيته .. وهو من أجل ذلك

يمنح فرصة واسعة لتمثل التراث بشكل يكاد يكون معزولاً رغم الدلالات السطحية التي قد يؤولها النص في اتجاه الواقع .

١ - حمد الرجيب ، أحمد العدواني

الافتراضات المتناقضة للمهزلة

في نص «مهزلة في مهزلة» ١٩٤٨، الذي وضع فكرته حمد الرجيب وكتبه شعراً الشاعر أحمد العدواني سنجد التمثيل النمطي لشخصيات الحمقى والبلهاء في التراث العربي .. وهو التمثيل الذي سيتوسع فيه تأليف هذا النص بصورة تخترق عادة الأشياء ، ومألوفها بذات القانون الذي يكوّن أنماط السلوك والمواقف التي عرفت بها الشخصيات النمطية في التراث القصصي ونوادره المعروفة .. ولا يعتمد هذا القانون سوى على مجموعة من المكوّنات التي تهز منطق تلك الشخصيات أو المواقف هزاً يجعلها شخصيات مشوَّهة بغرابة، لا مثيل لها في الواقع . إنها تتصف بالحمق على نحو بالغ الشدة ، وتتصف بالجبن على نحو بالغ الشدة ، وتتصف بالبخل والمنع وسوء التدبير ، وسوء الحظ ، فتبدو لذلك كله ذات تكوين هزلي ، لا يعوّل عليه في اتخاذ أي موقف إنساني جديد .. فهل يمكن لمثل هذه الشخصيات أن تستجيب مثلاً لدعوة النداء إلى الجهاد مع أبطال الوطن دفاعاً عن فلسطين، كما يفترض ذلك نص «مهزلة في مهزلة»..؟

هذا السؤال يكشف بطانة التناقض التي تلتف بها مكوّنات نص «مهزلة في مهزلة» .. لقد ذهب إسراف الكاتبين مذهباً بعيداً في تشكيل الهزلي ، وعلى نحو فانتازي .. فاختارا أسماءً رنانة بالدلالة الهزلية «حنبل»، المتزمت الهزلي القصير ذي البطن الضخم ، ولكنه في النص أنيق الملبس ، وجيه المنظر .. و«تنبل» الشخصية الحمقاء التي لا مضمون لها ولا عمل ولامعنى ، كما عملت المواقف في المسرحية على تشخيصه بها ... و«عرنجل»، وهو اسم حرّفه الكاتبان من الناحية اللغوية ليدل على الهزل البالغ حتى في مشيته ... إن به عرجا بالفعل، ولكن عرجه عرضة لسخرية ... ممن ... ؟ من أمثال له يقع عليهم الهزء والسخرية ..

هيأت المسرحية في الفصل الأول أجواء هزلية من التفريط في الأمانة التي تركها حنبل لخادمه تنبل فراح يوزع صكوكاً تدين مكتب المقاولات الذي يملكه حنبل حتى إذا عاد وجد الطامة تهلكه . كل ذلك يتم بسرعة ، وباختزال يذكرنا بطريقة الجاحظ في اختزال حيل البخلاء ، وابن الجوزي في صياغة مواقف الحمق عند المغفلين .

أما الفصل الثاني فكوّنه الكاتبان من دعاوى هزلية بالشجاعة والنخوة يستعرضها تنبل لصاحبه عرنجل .. ولكن ما إن يردد :

«أجـل إنــي فــــــــــتــى الحــــــــــرب
سـلــيـل الــطـعــن والــضــــــــــــــرب»

حتى يأتي طارق يدعوه إلى الجهاد في فلسطين ، فيعتذر عرنجل متعللا بخلقته غير السليمة ، وتتبل كذلك.

التكوين المسرحي لهذه الشخصيات نمطي ، جاهز ، ينحدر من صورة ثابتة مترددة ومستهلكة في كتب النوادر وقصص التراث ، والإثارة الخاصة بالجهاد في فلسطين والدفاع عن شرف الوطن وهي شخصيات لا تجدي في خلق مفارقة داخل بنية النص ؛ إنها على العكس تكرس الحضور المتناقض للتراث في بنية هذا النص ، وفي رؤيته . لقد جاء في كتاب «أخبار الحمقى والمغفلين» لابن الجوزي :

«قال ابن الاعرابي : الحماقة مأخوذة من حمقت السوق إذا كسدت ، فكأنه كاسد العقل والرأي ، فلا يُشاور ولا يُلتفت إليه في أمر الحرب ...» «أخبار الحمقى والمغفلين» ، لابن الجوزي – ص٥٧.

فإذا كان الحمقى والمغفلون لا يشاورهم أحد في أمر الحرب ، ولا يلتفت إليهم في ذلك ، فإن من السذاجة والتناقض بناء نص «مهزلة في مهزلة» على موقف افتراضي للمفارقة التي تجلت في مجيء طارق لتتبل وعرنجل ودعوتهما ومشاورتهما في أمر الجهاد والدفاع عن فلسطين.

٢ - محمد النشمي وسعد الفرج وسالم الفقعان
التراث ضداً للحياة

وردت كلمة استلهام للتراث في مقدمة فنان الارتجال المسرحي الأول في الكويت وهو محمد النشمي التي كتبها لنص بعنوان «فرحة العودة» ، قدمها لأول مرة على المسرح في ١٩٦٣/٢/١١، ثم أعاد صياغتها ونشرها في كتاب سنة ١٩٧١م. وفيها يعبر النشمي عن دهشته، وإعجابه بماضي البحر ونضال الآباء والأجداد مع أهواله وكوارثه الطبيعية القاسية ، فقد ودع أبو عبدالله ابنه وحفيده، وبدأت رحلتهما في السفر ، ولكن تهب عاصفة فتغرق السفينة وينجو عبدالله وابنه خالد ويفرح الجد بعودتهما.

يقول النشمي في مقدمة النص:

«استوحيت وقائعها من تراث ذلك الماضي المجيد ، ومن حياة أولئك الأجداد الكرام ، أعيد إلى الذاكرة حوادث قد تكون مرت مع أي شخص ، وأرسم صورة حقيقية لامجال للخيال فيها ، لنمط من الحياة فرضته الأقدار على أولئك الرجال المكافحين...»

ويقول أيضاً:

«أولئك الرجال الذين كانت حياتهم، كل يوم، استشهاداً أقله التعب والشقاء، الذين في كفاحهم وجهادهم امتزج عرقهم ودمعهم ودمهم بماء البحر ... أولئك هم الذين أستلهم منهم نصوص هذه المسرحية...» (فرحة العودة، ص٥)

ومن الصعب تمثل مسرحية «فرحة العودة» على أنها من قبيل الاستلهام، اللهم إلا إذا كان النشمي يعني به أن بطولات البحارة التي كان يسمع بها قد أوحت له بكتابة هذا النص لا غير، والحق أن مجتمع البحر والحياة قبل النفط في الكويت ينحدر في نص «فرحة العودة» بوصفه صورة نمطية من الماضي، وسواء كان الحضور استلهاماً أو استدعاء أو غيرهما فإن الظاهر والبيِّن أن لذة خاصة يعبر عنها النشمي مع معايشة هذا الحضور، فالصورة الحاضرة في النص للماضي صورة الزهو بذلك الماضي، والتمجيد له ولرجاله ولبطولاته، وما فيه من قيم التكافل والمساندة. ولو أن هذه الصورة قدمت على المسرح في فترة ازدهار حياة البحر والغوص في الكويت لكانت صورة مثيرة للضحك .. فلن يقبل أحد من عمال البحر المطحونين بحياة الاستغلال الاجتماعي، وفظاظة الفقر والتخلف أن تصور حياتهم على هذا النحو من الزهو والرضا، والاطمئنان.

ولكن الأمر يختلف والمسرحية تقدم في مرحلة ازدهار الاقتصاد في الكويت، وتحوّل مجتمعها إلى الرفاهية وحياة الاستهلاك التي تشكل عمى كاملاً عن مجمل التناقضات الاجتماعية .. إن حضور الصورة التراثية لحياة البحر عند النشمي متناقض في كلتا الحالين .. ففي الحال الأولى يتفارق حسّ الكاتب مع أوجاع المرحلة ومعاناتها .. وفي الحال الثانية يتفارق حسّ الكاتب مع حياة الفترة التي يكتب فيها هذا النص (فترة ازدهار الاقتصاد). ويبدو النشمي - والحال هذه - وكأنه يمثل دور المؤلف في الحال الأولى.. ويمثل أدوار الشخصيات التراثية في الحال الثانية. وفي كلتا الحالين يوجد تناقض بين الذات والموضوع. واغتراب لا يوصف من كل منهما إزاء الآخر. ولذا لا يمكن للذاكرة أن تحتفظ بمثل هذا النص . . أو أن تخلده أو تعيد استجابته للحياة .. ولو حدث أن استعاد المرء قراءة هذا النص أو مشاهدة عرضه فإنه سيكتفي فقط بالنظر إليه كصورة فوتوغرافية، ربما افتقرت إلى الدقة المطلوبة من الناحية الواقعية /الطبيعية.

إن مشكلة التناقضات التي يجلبها الحضور النمطي للتراث هو أنه يورث سلسلة من التناقضات تبدأ بين المؤلف بوصفه ذاتا، والتراث بوصفه موضوعاً أو مشكلة .. وتنتهي بعدم الاستجابة إلى شروط الصورة الطبيعية .. إن هذه

الصورة تظل دائماً مختلة ، ناقصة . ولا يستطيع أي كاتب أن يوفي تفاصيلها مهما كان بارعاً في التمثيل .

مثل هذا النص، وغيره يثبت أن دعاوى التلذذ بصورة التراث المتحدرة من الماضي التقليدي غير كافية وحدها لإنتاج نص مسرحي ، ومما يعزز هذه النظرة تجربة الفنان المرحوم سالم الفقعان الذي كتب نصوصاً مسرحية تفتك بها لذة بالغة بمشاهدة الصورة الطبيعية المنفصلة للماضي . منها مسرحية «النواخذة» - ١٩٧١ و«أوه يامال» - «١٩٩٩».

في كلا النصين بناء وهمي خادع بأن [صياغة] حياة النص يمكن أن تظل مكتفية بذاتها ، دالّة ، غنية بالحياة طالما كانت مغتنية بالماضي وحده وحيث لا حركة للحاضر أو المستقبل في ذلك الماضي ، ولا حركة للماضي في هذا الحاضر الذي نحن منه ، فإن تناقضاً فادحاً يقطع صلة النصين بصورة كاملة عن الحياة على المسرح .. ويمكن أن ينتمي النصان معاً بزهو كامل للفوكلور ، ولكيفية استعادة الأدوات الثقافية التي ينتجها المجتمع التقليدي في الكويت . لكنها لا يمكن أن تنتمي إلى روح المسرح .. فالمسرح الذي يخادن التراث لايمكن له أن يخون الحياة في مقابل ذلك ، والاعتقاد بأن الصورة التراثية تكتفي بأشكالها ونظمها ولغتها ومساحاتها في خلق حياة متقاطعة مع الحياة التي نحن عليها إنما هو اعتقاد ميثولوجي لا عقلاني . وحضور التراث على المسرح كما سبق أن بينت لا يمكن أن يتم - بمعناه المسرحي - إلا بمصاحبات عقلانية معقدة جداً .

إن التناقض الذي سبق لي أن جسمته في مسرحية «فرحة العودة» يعود ثانية بالصورة ذاتها في «النواخذة» فالمؤلف يدخل في حالة من الاستيهام الوهمي (كالنشمي) بأنه يكتب نصاً واقعياً للمرحلة ذاتها التي يزهو بها وجدانه . وهي مرحلة البحر وحياة ماقبل النفط . ومن ثم يعمل على تقديم أنماط من الشخصيات بينها النوخذة (بومطلق) وما يقابلها من شخصيات أخرى تعاني من ظلمه واستغلاله الاجتماعي الفاحش ، والحبكة التي تستوعب بيان سلوك الأنماط ، وما تشكله من ثقافة شعبية /تقليدية ليست من الشأن بحيث إنها يمكن أن تقيم بناءً معقداً لحياة تتقاطع مع ما نفكر فيه ، وإنما هي من البساطة بحيث لا يستطيع المؤلف من خلالها أن يزحزح دلالة الماضي عن صورته الطبيعية الثابتة ، الجامدة .

وإذا كان ذلك صحيحاً فإن أي مؤلف من هذا القبيل إنما هو أسير هلاس مع الماضي ، ورهن هذيان مع لذة الانضواء إلى حقبة، أو إلى حياة غير الحقبة أو الحياة التي يحياها . وفي ذلك تفجير لسلسلة من التناقضات كما أشرت لا يمكن ردها أو احتمالها في النص.

ولا أظن أن الفنان سعد الفرج يختلف كثيراً عن محمد النشمي وسالم الفقعان في التشبث بالحضور النمطي للماضي عندما كتب مسرحية «عشت وشفت» التي قدمت بالعامية في ١٩٦٤، ونشرها الكاتب بالفصحى في ١٩٧٥. فهو يذهب إلى الماضي ليشبع لذة خاصة به، وليستعيد الحضور الأول لمجتمع تقليدي عاش حياة بسيطة ومفعمة بالقناعة . ولعل هذ النص سيختلف في جانبين:

الأول : أن سعد الفرج لا يعيد الحضور لمجتمع البحر ، وإنما لمجتمع القرية الزراعية مسجلا نمطها الثقافي الذي نراه في صراع ينشأ بين أب يتمسك بتقاليد موروثة في العمل والزواج والأسرة ، وابنيه (فلاح ، سالم) اللذين يأخذان بأفكار جديدة يشهد المجتمع التقليدي في الكويت دخولها كالتعليم ومضامين الحداثة (دوران الأرض ، وتفسير ظواهر الطبيعة ومحاولات الإنسان للوصول إلى القمر ، وتحديث الإسكان في الكويت عن طريق ما يسمى بالتثمين وهو شراء بيوت المواطنين بأسعار عالية لتعويضهم، وبناء مساكن جديدة...)، كل هذه المفاهيم الجديدة تلامس مجتمع القرية فيفزع لذلك الأب «بوفلاح»، ويدخل في صراع مع أبنائه، ويحاول التأثير على زوجة ابنه وحفيده «حسين» لكنه يفشل ويرضخ ويضطر لترديد أفكار المتعلمين من أن الأرض تدور رغماً عن أنفه .

الثاني: رغم أن المسرحية استعادت طوال الفصلين: الأول والثاني الحضور النمطي الكامل لمجتمع القرية التقليدي وبشكل ثابت، جامد، لا حركة فيه ، إلا أن الفصل الثالث يذهب بالمسرحية مذهباً آخر يكسر ذلك الحضور النمطي ، ذلك أن الحديث عن التعليم والزواج وتغير المفاهيم التي طرأت بعد مرور عشر سنوات على احداث الفصلين الأول والثاني ، وملامسة هذا التغيير لأحداث تشير بالفعل إلى خضوع ذلك المجتمع النمطي لقانون حركة التاريخ .. (التغير الديمغرافي والاقتصادي في الكويت، التطور العلمي... إلخ). كل ذلك جعل الكاتب قادراً على أن يدفع بالحضور النمطي للماضي نحو منطقة تنزاح نحو حياة تتقاطع مع حياتنا . ولعل ذلك يفسر التعاطف المدهش الذي تثيره المسرحية مع شخصية «بوفلاح» .. إنه يمثل نقطة التقاطع الحادة التي يسجل الكاتب من خلالها صيغة التعارض بين ما نحب وما نرفض، وبين ما نخضع له وما نتمرد عليه ، وكأن هذه التعارضات هي كيان النمط الثقافي الجديد الذي يبشر بظهوره بوفلاح في هذه المسرحية.

إن قراءة هذا النص تكشف ما يكبده الحضور النمطي للماضي من تنازلات مضادة للمسرح ولشروط الإبداع ، بينما تكشف ما يبعثه اختراق هذا الحضور، وكسر ماهو عليه من ثبات من استعادة لشروط الحياة على المسرح.. لقد

لامس سعد الفرج في فصل واحد من المسرحية (الثالث) منطقة اخترقت الحضور النمطي ، فقاد ذلك إلى تأسيس درامي لا يضاهى تماماً بالتأسيس الذي نجده في المسرحيات السابقة.. ومن ثم كانت القيمة الفنية لمسرحية «عشت وشفت» في الحركة المسرحية في الكويت.

ولعل ذلك يبشر بإمكان زحزحة المفهوم النمطي للتراث رغم صلابته ، حيث لا تكفي العواطف التي تشبع لذتنا بمشاهدة ما كانت عليه الصورة «الطبيعية» للماضي في خلق طاقة درامية ، نفكر من خلالها فيما ينبغي أن تكون عليه الحياة ، وإنما لابد من فهم ذلك الماضي بوصفه واقعاً يُدرك بالعلل والأسباب والأدلة ، ولابد من إدراك ذلك بوسائط وتقنيات من نقد وتحليل وحفر وتصوير تجعل من الماضي واقعاً نلامس تفاصيله في حياتنا اليومية .

وما عرضت له من نصوص المسرح في الكويت يجسد بالفعل طريقة ثابتة استهلكتها الحركة المسرحية ، وانتقلت إلى كتاب المسرحية في البحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة وعمان والسعودية . وأكاد أزعم أن التقاليد المسرحية التي ألفت عدداً لا يستهان به من النصوص المسرحية في المنطقة، تدين لإدراك غير منطقي تختلط فيه العقلانية واللاعقلانية ، كما تدين أيضا لإحساس متناقض إزاء اختفاء ثقافة بأسرها من الحياة هي ثقافة نمط المجتمع التقليدي قبل النفط: هل كان التغيير المتسارع، وسرعة اختفاء المجتمعات التقليدية من التوحش واللاإنسانية بحيث استوجب العزلة مع الماضي (النمطي) الكامل الحضور؟ .. أم أن هذا الماضي فقد القدرة على أن يثبت بشكل إنساني كامل أمام ضربات التغيير وسرعة حركة المجتمع .. ؟

إن التوصل إلى هذين السؤالين يكشف - عندي - حجم التعارض الذي يوفره حضور الماضي النمطي في نصوص المسرح في الكويت والخليج . كما يكشف لي أن الحركة المسرحية في هذه المنطقة تتفرد بهذه الصيغة في حضور التراث لأسباب تتصل بخصوصية الثقافة، وخصوصية حركة التغيير التي مرت بها على مدى نصف قرن تقريباً .

- الحضور التشاكلي للتراث

لقد كان المؤلف في الحضور النمطي للتراث متعارضاً مرتين : مرة مع النمط الذي يمثله في النص لأنه يطلق صورته من زمن مغاير متعارض . ومرة مع الزمن الذي يؤسس رسالة الحضور النمطي نفسها ، وهو زمن المؤلف المتضمن في هذه الرسالة .. وهذا ما ألخصه في أن ذلك الحضور يفتقر بشدة إلى حضور حركة التاريخ وحركة الحياة . أما

في الحضور التشاكلي للتراث في نصوص المسرح في الكويت وغيرها من دول الخليج فللتعارض مساحة مختلفة ، وتأسيس مغاير كما سأوضح .

ولتحديد ما أعنيه بالحضور التشاكلي أرى أن المعنى اللغوي المعجمي لمادة (شكَلَ - شكِل) يتأرجح بين الالتباس والتماثل أو التشابه ، والجمع بين الدلالتين هو ما قصدته في مفردة التشاكل ، فالذهاب إلى التراث هذه المرة سيكون من خلال خلق أجواء التماثل والتشابه بالفعل ، لكن مع تأسيس نوع من اللبس ، الذي يزداد تعقيداً وحضوراً كلما توثقت صورة التشابه بين الأجواء التراثية المتخيلة ، المصطنعة ، والمؤلفة كبطانة من المادة الخام المشابهة للمادة الخام المتمثلة في أحداث تاريخية أو قصصية أو أسطورية من التراث . ويقابل توثيق عرى التشابه بين صورة التراث مصطنعة الأجواء توثيق موازٍ ، وهو تشابه تلك الصورة مع أحداث الواقع والحياة المعاصرة .

يتحقق الالتباس ويتعايش مع معنى التماثل - إذن - من جراء الضغط من المؤلف في اتجاه فعل التوثيق لصورتي التشابه : الأولى تشابه التراث المصطنع مع التراث المعروف في الثقافة العربية ، والثانية تشابه ذلك التراث مع الحياة الراهنة ، ويتيح هذا النوع من الحضور قدرة فائقة على التخفي بنعومة أمام سلسلة الرقابات التي يفرضها المجتمع على الحوار مع القضايا المتصلة بالسياسة ومفارقات الحكم وقضايا العدالة والحرية والمساواة، إلى آخر ذلك مما لم تكن تسمح به الأنظمة السياسية في المنطقة في مراحل التزمت والانغلاق .

قد لا يبدو التراث معنياً بالتسجيل ، أو إعادة الصياغة والاستجابة للإدراك والفهم وإنما المعني هو الواقع ، لكن مع ذلك فإن اصطناع أجواء التراث لا تتم دون أن يصاحبها تعايش كاف مع أجوائه ، الأمر الذي يفسح في المجال لظهور عمليات شائكة من التناصات العديدة وسط هذا الإجراء مع قصص التراث الحقيقية سواء من «ألف ليلة وليلة» أو من «كليلة ودمنة» (في حالة مسرح الطفل خاصة) أو من الحكايات الشعبية والأساطير وأحداث التاريخ في حقب مختلفة .

وأول ما يؤسس لهذا النوع من الحضور للتراث في المسرح الكويتي هو نص «خروف نيام نيام» لحمد الرجيب الذي نشره في مجلة «البعثة» في عام ١٩٤٩ . وحين بدأ ازدهار المسرحية الواقعية التحليلية في الكويت، اتخذت من حياة الأسرة والواقع الاجتماعي أرضية خصبة لفهم الحياة واقعاً ومستقبلاً كما في نصوص عبدالعزيز السريع وصقر الرشود ، لكن ما إن بدأ كتّاب المسرحية في الكويت يدفعون بالسياسة والقضايا الملتبسة بالعلاقة بين المواطن والسلطة على

المسرح، حتى وجدوا أنفسهم يستعيدون حضور أجواء حمد الرجيب في «خروف نيام نيام» التي كتبها في مناخ الصمت السياسي، وترقب ما سيحدث لحركة القوى الوطنية في الخمسينيات. ومن الكتاب الذين انهمكوا في هذه العودة حسن يعقوب العلي ، في مسرحيتيه «عشاق حبيبة» - ١٩٧٧ والثالث - ١٩٧٨.

في المسرحية الأولى أوجد المؤلف قصة حب بين «حبيبة» وابن عمها وسط أطماع أبناء العمومة، الذين يختلفون ويصطرعون فيما بينهم ، وأطماع الحاكم الصليبي ، ومساعده اليهودي الذين يتسابقون جميعاً للحصول على ثروتها .. ويتمكن البطل أحمد بمساعدة القاضي الشامي من كشف مؤامرات اليهودي وإضعاف الحاكم الصليبي فتتهيأ فرصة لانتصاره ، لكنها تضيع وسط خلاف أبناء العم وعدم إدراكهم للمسؤولية المصيرية المشتركة .

وإذا كانت قضايا الصراع العربي - العربي والعربي - الاسرائيلي واضحة في الحبكة السابقة ، فإن قضايا العدل وسوء استخدام السلطة ستكون سافرة في المسرحية الثانية «الثالث» . فهذه المسرحية تعيد أجواء جديدة لقصة «أبوالحسن المغفل» التي وظفها مارون النقاش ثم سعد الله ونوس في «الملك هو الملك» .. حيث يستعيد المؤلف لها أجواء مشابهة جاعلاً لأحداثها خطاً موازياً لأحداث الواقع ، مثبتاً أن دعاوى العدل التي ترفعها السلطة أمام المواطن لا تعرف الرحمة أبداً .

وعلى الرغم من أن هذه الظاهرة في كتابة النص قد انتقلت إلى كتاب آخرين في مجتمعات الخليج ، كما انتقلت بقوة إلى كتابة النص الدرامي للتلفزيون فإن النموذج الأمثل لها في الحركة المسرحية في الكويت يظل ماثلاً في نص «خروف نيام .. نيام» لحمد الرجيب ، فهو أول من طرح حيلتها القائمة على التشاكل ، وتقنيتها القائمة على نسج سلسلة من التناصات التراثية والكتابة لشذرات تتحدر من مصادر عديدة من التراث ، وتنسجم في خلق بطانة التشاكل التي عرضت لها منذ قليل ، وهو بعد ذلك أول من جعل هذا النوع من المادة الخام مساحة لكتابة ما يمكن كتابته حول السياسة ونظام الحكم بشكل خاص .

والمشكلة التي يجسمها هذا النوع من الحضور للتراث هو انهماكه الشديد في صناعة متناقضين ، متضادين ، فهو يصر على تقريب المشابهة بين التراث وأجواء النص وشخصياته وحبكته ، كما أنه يصر على أن يجعل لهذه الأجواء كلها قدرة على تشكيل خطاب يتماثل مع خطاب الواقع المعاصر ... ونتيجة لذلك فإن النصوص المنشغلة بمثل ذلك تكون عرضة لأن تستنسخ المطابقة مع التراث، فتبدو محاكية لقصص وأحداث تاريخية تستبدل فيها

الشخصيات والأسماء بشخصيات وأسماء أخرى .. أو تستنسخ فيها المطابقة مع رؤية العصر بما يقيد حركة النص وحبكة الفعل الدرامي . ومن هنا اعتبر حضور التراث في هذا النمط من كتابة النصوص مقيداً ، ومستعصياً من الناحية الإبداعية . ولا يمكن التحرر من ذلك إلا بتحرير حضور التراث من قيود الصنعة والاستنساخ، وإطلاق المساحة الكاملة لتشكيل عالم يضخ الحياة بما فيها من اختلاف وتنوع ، وما فيها من عقلانية ولاعقلانية، ومن تاريخ وحقيقة وخرافة (رواية «أولاد حارتنا» المعروفة لنجيب محفوظ من الأمثلة الدقيقة على ذلك) .

في «خروف نيام نيام» تتزاح صنعة الصياغة الاستيهامية للتراث والتي تبدأ آلياتها من اختيار الأسماء وتحديد الشخصيات . فهناك عدد من الوزراء الذين لا أسماء لهم ، وهناك ملك ، وقمر الزمان رئيس الحرس .. وأسماء أخرى من قبيل قهوة الأنس ، وجزر واق الواق، والشمعدان ونحوها من الأسماء ذات الدلالة المباشرة بالحالة الاجتماعية والنفسية والسياسية التي تتحدر من الحكايات الشعبية.

ومن آليات المطابقة المتشاكلة مع التراث الحبكة القائمة على الحيلة والمفارقة ... فقد دبر الملك الحيلة مرتين : مرة عندما أطلق خروفاً في المدينة وسمّاه الشمعدان ، واتفق مع صاحب نعجة ليتقدم إلى وزرائه شاكياً اعتداء الخروف على نعجته ، فدافعوا عن خروف الملك ، وظلموا صاحب النعجة ، وأثاروا هياج الناس إرضاء لخروف الملك ، وبذا اكتشف أخلاق وزرائه ونفاقهم، بينما كان قد اتخذهم لإسعاد الشعب . أما المرة الثانية فتأتي في بطانة الأولى ، وذلك عندما تنكر الملك مع وزيره ودخل قهوة الأنس والتقى بشخصية تحمل الاسم ذاته الذي وضعه للخروف وهو الشمعدان ، وأعجب الملك بشجاعة هذا الرجل وتهكمه وجرأته ، فدعاه إلى القصر ، وكشف له حيلته مع الوزراء ، الذين أقالهم جميعاً .

لقد خلقت الحيلة المزدوجة سلسلة من المفارقات ، وأشاعت أجواء من السخرية والتهكم ، وأهم من ذلك أنها تطابقت مع قصص ألف ليلة وليلة إلى حدٍّ أن القارىء لا يشك في أنها استنساخ كامل لموتيفاتها المعروفة ، لكن مع ذلك فإن مطابقة حمد الرجيب تلك الانزياحات الظاهرة لقصص الليالي مع مشكلة الحكم ونزاهة الحاكم هي من الوضوح بحيث إن الكاتب يكوّن منها رؤيته المفسرة؛ وهي أن جوهر تلك المشكلة أخلاقي محض ، فقد توصل الملك بعد إعمال حيلته إلى أن مشكلة وزرائه هي في حاجتهم إلى الأخلاق. أما هو بوصفه حاكماً فقد أظهرت الحيلة نزاهته ، وجعلت «الشمعدان» الشخصية الساخرة ، الناقدة التي لم يكن يعجبها في الحياة شيء، تعبر عن دهشتها وإعجابها بعدل الملك وحبه لشعبه.

وعندي أن المطابقة المتفارقة لأجواء قصص التراث من ناحية ولأجواء قضايا الحكم في الواقع الراهن قد ضيّق مساحة رؤية الكاتب وقيد تأملاته .. بل إن هذه المطابقة هي التي تقف وراء تنحية الكاتب لمشكلة استبداد السلطة إلى الوازع الاخلاقي وحده لا الثقافة النسقية برمتها .

- الحضور النسقي للتراث

حين نحدد مفهوم النسق الذي أضمنه في مشهد حضور التراث في المسرح ، وخاصة في تجربة نصوص الحركة المسرحية في الكويت، سيكون من السهل علينا أن نكشف مساحة جديدة ، وحيوية لحضور التراث ، ترينا كيف يتجاوز النص عبر هذا النوع من الكتابة الصيغة النمطية ، والصيغة التشاكلية اللتين عرضت لهما فيما سبق.

إن النسق هو المنبع الخاص بالتصورات والمفاهيم المهيمنة التي تتحدر من نظام يكونها ويرتب حضورها في أفكار الناس من اللغة ومن الأخلاق والتراث والدين والفنون والآداب ... إلخ، ولما كان التراث لا ينحصر في نصوص محددة وتقاليد أو عادات أو قصص وإنما هو يشمل النظام الكامل للحياة الذي يتأسس عبر تراكم طويل فإنه – أي التراث – يصبح واحداً من أهم مصادر التصورات النسقية حول السلطة والعصبية والقرابة ونحوها ، وتؤسس هذه التصورات شبكة من الرموز والمفردات التي تعبر – على رغم كونها أجزاء مختزلة – عن تصورات ومفاهيم مهيمنة تتشكل في المخيلة وطرق التفكير بخفاء ناعم ، لكنها تعمل على تشكيل الرؤية للعالم ، وتحديد المواقف والسلوكات والعادات وطريقة اختيار شبكة الرموز التي تحتمي بها جميعها .

ولما كان النسق مبنياً على أساس التراكم فإن اجتهاد الكتابة يستبعد النظر إلى التراث كوحدة زمنية منفصلة ، أو التأمل في أحداث التاريخ بوصفها حقائق ثابتة .. إن القصص والأساطير والتاريخ وما تعج به من أسماء ورموز عرضة لسلسلة من القراءات، وهي مساحة شاسعة لممارسة إعادة النظر في منعطفات حركة التاريخ . ولذا لم يعد مشروطاً التطابق بين الواقع المعاصر والتراث أو العكس، وإنما الشرط قد ينحصر في تفكيك النسق كما يتمثل ذلك في بعض الأعمال الروائية والمسرحية الراسخة ، وقد ينحصر في قراءة كيفية هيمنة النسق ، وبيان استمراريته ، ومسرحية «تنزيلات» لمهدي الصايغ أحد الأمثلة على ذلك . فهي تصف كيفية التحول من أقساط الغوص إلى أقساط النفط ، وتوظف لذلك تقنية التغريب الملحمي، والمسرح داخل المسرح من أجل اختراق تقمص الأدوار ، والحفر في تاريخ النمط الجديد لـ «النوخذة» في عهد النفط وهو عبدالله العريشان من أجل أن يكون الماضي وسيلة للحكم على الحاضر ، والعكس أيضاً .

وربما أوغل حضور النسق في النص المسرحي عبر مفرداته التي تختزله ، وتجمع صفاته عندما انتقلت عبر السنين والعصور ، وتشكلت في أسماء ورموز محملة بنسقية التراث ، وبصورة تكاد تكون مترسبة كقطع فسيفسائية متشذرة في حركة ذهن الكاتب . وأعتقد أن الكاتب سليمان الحزامي ينشغل باختبار تجربة ينبغي التوقف عندها في هذا السياق . لقد كتب من المسرحيات ، مدينة بلا عقول (١٩٧١)، القادم (١٩٧٨)، امرأة لا تريد أن تموت (١٩٧٨) ، يوم الطين (١٩٨٣)، المسألة (١٩٨٣) ، الليلة الثانية بعد الألف (١٩٩٨)، بداية البداية (١٩٨٩) ، بداية النهاية (٢٠٠١)، وعلى الرغم من استعارات الكاتب المباشرة وغير المباشرة من مسرح العبث في هذه النصوص، إلا أن التأمل فيها من زاوية الحضور النسقي للتراث يكشف عن اجتهاد ينفرد به سليمان الحزامي من بين سائر كتاب النص المسرحي في الكويت .

سنجد في مسرحية «القادم» ، عقدة الانتظار والترقب السائدة في مسرح العبث والتمرد ، وهي عقدة مفتوحة عادة لحراك الرؤية الذهنية والفلسفية ، ولتقنيات تصاحب القارىء أو المتفرج في رحلة بحثية معقدة ، كما هي حال شخصيات هذه المسرحية . إنهم ينتظرون قادماً لا اسم له ، لا ملامح ولا هوية .. لكنه قادم يرتبط بكل ما يفكرون فيه وما يحلمون به ، وما يختصمون من أجله . بل إنه قد لا يرتبط بذلك في حالات التناقض العبثي التي تنعطف معها حواراتهم في أحيان كثيرة .. والسؤال الذي أطرحه: أين مكمن نسقية التراث في هذه الأجواء .. ؟

إنه في تقديري، يقع في الفضاء الدلالي للمكان ، وأسماء الشخصيات .. فاللغة ذهنية، وربما ذهانية، تتحدث عن انتظار ، وقادم سيأتي ، لكن المكان يختزله الكاتب في الوصف التالي :

«صحراء قاحلة، من بعيد تبدو ظلال خميلة من الأشجار توحي بوجود الظل في الحياة . في الجانب الأيمن من المنصة نبات صحراوي ذو أشواك .. في الجانب الأيسر من المنصة فرع لشجرة مزهرة تحط عليها مجموعة من الفراشات .. الأفق يبدو من بعيد ذا لون هادىء جميل يميل إلى الاخضرار . يوجد مدخل واحد فقط من اليمين . الوقت قبيل الغروب.. الإضاءة تجمع بين اللون الأبيض والأصفر والأحمر كقرص الشمس ..»

إن الدلالة المكتظة في مفردة الصحراء القاحلة، نسقية، لأنها تفرض هيمنة اللامتناهي ، والأبدية ، والحتمية وهي المعاني المرادفة عادة لما يفرضه الواقع من استبداد يحطم أحلام الانتظار والبحث والترقب . ولا تكاد مفردة الصحراء القاحلة تستبق الإحساس بعدم وجود قادم بشكل نهائي .. حتى

نلاحظ أن الكاتب قد أشاع مفردات هامشية تحيي ، أو تبرر فكرة القادم الآتي منها : الظلال، الخميلة ، الظل في الحياة ، فرع شجرة مزهرة ، مجموعة من الفراشات ، لون هادىء جميل يميل إلى الاخضرار ، قبيل الغروب ، الإضاءة الملونة كقرص الشمس .. كل هذه أجواء تقع وسط أجواء لن يراوح الصراع بينها احتمال يذكر لمجيء قادم ، وخاصة عندما يقذف الكاتب بشخصياته وحواراتها .. فالشخصيات مجرد أسماء، حوارها لا يدل عليها: الشاعر اليائس من الانتظار ، وحجر ، وكعب، والطريد ، وثعلبة ، وهي شخصيات متناسلة من فضاء الصحراء .. لا يشبع دلالاتها أن تلهج بحوار ذهني أو جمل شعرية .. لأن حوارها يمكن أن يستبدل فيما بينها دون أن يضير ذلك سَمْت الدلالة .. فالغاية هي إشباع فضاء الدلالة باللاجدوى والحتمية والتناقض والفراغ .. مادامت الحقيقة هي أن الملوك يشبهون بعضهم .. وأن السيدات والسادة منسيون في أقبية التاريخ، يحلمون في بحر من الكسل والتراخي والانتظار . وسأجتزىء جانباً من النص أرى أنه يشير بقوة إلى الدلالة النسقية ، المصاحبة للمفردات المتحدرة من التراث:

«ويجلسون ينتظرون
وجه القادم السعيد
ويسألون .. من هو
كل الملوك يشبهون بعضهم
هم يعرفون
لكن القادم المرتقب
من يكون .. هم يسألون
نحن أبناء هذا اليوم
لم نره
لأننا .. لأننا
لأننا نحب النوم
سيداتي .. سادتي
هل تعرفون الخيال ..
أنتم تتخيلون
وفي عالم آخر تفكرون
القادم من الشمال
وكيف يكون .. وتسألون
هل يعرف المعجزات

أنتم أبناء .. هذا اليوم
أنتم لا تدرون
لكن «من رآوه قالوا
إنه يصنع المعجزات
....
هل تعلمون
أن القادم إنسان
وأنه .. وأنه
جل شأنه
يكره الملوك والأحلام
وقوم الانتظار .. مازالوا ينتظرون
المسافر القادم كالأقدار
والسؤال نفس السؤال
متى يصل القادم
(انظر: القادم ص ١٩ - ٢٠).

إن العنف الرمزي في النص السابق يتجلى أساساً في عدد من الجمل النسقية المحمّلة بالتراكم ، والتي تشترط امتثال المرجعية التراثية بقوة لا هوادة فيها . ومن هذه الجمل : «كالملوك يشبهون بعضهم» «المسافر القادم كالأقدار».. فالأولى تختزل عنف الواقع وراهنيته الأبدية ، والثانية تختزل دلالة القادم المجهول .. وهي الدلالة المتطابقة مع ما يؤسس الهيمنة النسقية في الحياة من مفردات أتى عليها النــص مثل: النوم ، واليأس ، والانتظار ، والترقب ... إلخ وبذا فإن النص يختزل من مفرداته المحددة نظرة عبثية مسرفة . فالواقع هو ملوك يشبهون بعضهم .. والحلم قادم كالأقدار .. وأعنف ما في هذه النظرة العبثية هو أن دلالة الحلم قد تكون في صف يحوِّل تراكم ما يأتي به القدر إلى الملوك الذين يشبهون بعضهم .

وفي نصوص أخرى سيذهب الحزامي إلى التاريخ من منظور يعيد صياغة تقاليد كتابة التاريخ ، وتأسيس المنظور في مثل هذه الحالة لا يمكن تبرئته من محاولة إشباع الأنساق المكرسة ، والحفر بما يعمّق كونها سبيكة في طريقة تفكيرنا وتفسيرنا للحياة التي نحياها اليوم، أو نجترىء من خلالها على مغامرة تحريك التاريخ .. ولعل مسرحية «بداية البداية» أحد النصوص التي تشير إلى ذلك ، فهو لا يعدو أن يكون قراءة نسقية لتراجيديا الشاعر أبي الطيب المتنبي ، وأعني بالقراءة النسقية تلك التي تكرس عنف

الشاعر «الرمز» ، وتجعل من رمزيته في الثقافة العربية امتداداً ميثولوجياً حاضراً في جميع العصور ، وقراءة الحزامي للمتنبي بوصفه شاعراً موحداً للأمة العربية ومناضلاً من أجل المحافظة على الروح العربية ، وإعادة الخلافة للعرب وحدهم ، وإبعاد الأعاجم الذين شوهوا الحكم في الولايات العربية .. هذه القراءة تشيّد التراكم من مرجعية نسقية في إدراك فكرة القومية .. والعروبة أولاً ، كما تشيّده ثانياً من أسطورة الشاعر التي تنفتح لتكريس رمزية الشاعر الفحل (لتفصيل الفهم في هذا المعنى يمكن الرجوع إلى كتاب الدكتور عبدالله الغذامي «النقد الثقافي» الذي سجّل حالة الشاعر بوصفه رمزاً نسقياً في الثقافة العربية).

وقد شغلت أحداث التاريخ ومسرحتها بقية نصوص سليمان الحزامي ، وطرح في مقدمة مسرحيته «يوم الطين» السؤال التالي :

هل يمكن استخدام الحدث التاريخي كعمل مسرحي ، وإلى أي مدى..؟

وكانت إجابته، في المقدمة ذاتها، تؤكد على أن التاريخ حقائق ثابتة، وأن العمل الدرامي لابد له من الحذر والدقة بين الحذف والإضافة في تطويع تلك الحقائق .. وأنه لابد من القراءة المكثفة .. وهو يشترط ذلك، كي لا يقع الكاتب في مطب «مسرحة الحدث» كما هو في كتب التاريخ ، مؤكداً أن التعامل مع الحقائق التاريخية يختلف عن التعامل مع الأنماط والنوازع البشرية والإنسانية.

(انظر : مقدمة يوم الطين ، ص ٧)

لكن هذه المقدمة لا تتجاوب مع ممارسة الكاتب في النص ، ذلك لأن «يوم الطين» تحكي وقائع قصصية حول انهيار دولة الملك المعتمد بن عباد ، ولا تذهب في حكايتها نحو استبار النوازع البشرية والأنماط الإنسانية كما ذكر الكاتب ، وإنما تخضع للنسقية المتحدرة حول المرأة ودورها الكيدي ، الذي يعتمد الحيلة والدسيسة والغيرة ، ويستغل الدوافع الأيروسية ، وكأن سقوط الدولة لم يرتهن بأي عوامل سوى ما صنعته «اعتماد» بخيانتها ودسيستها للمعتمد، وما فعلته «يسرى» القبطية المتواطئة مع الحكم الاسباني . كلتاهما دبرتا الاستحواذ الأيروسي بالمعتمد بن عباد حتى أضعفه ذلك وقاده للسقوط .

وليس في النص ما يثير دلالة درامية ذات معنى خاص .. فالوقائع مرتبة وفق بناء قصصي عادي . وأعمق ما فيه هو نهاية المعتمد بن عباد في المشاهد الأخيرة . هذه النهاية ترسخ عمق الصورة الرمزية /النسقية للمرأة ممثلة في «اعتماد» التي تركت زوجها وانضمت للمنتصر الجديد ، متنكرة لذكريات حب ابن عباد ، وما صنعه من أجلها ، وخاصة ذكرى «يوم الطين» الذي رأت فيه العمال يغوصون بأقدامهم في الطين فتمنت أن تخوض بقدميها في الطين

مثلهم ، فما كان من المعتمد إلا أن جهّز لها طيناً من نوع آخر .. هو التبن المخلوط بالمسك والدهن والزعفران .. فكان هذا يوم الطيب لا يوم الطين .. أما نهاية ابن عباد أمام خيانة زوجته ، وتنكرها فقد كان «يوم الطين» فعلاً .. ولعل اختيار الكاتب هذه العبارة اسماً للمسرحية يعود إلى مستوى الدلالة فيها ، ولذة قراءة الكاتب لها، وعلى نحو شحذ فيها أمضى المعاني النسقية المستجمعة في قصص وحكايات دسائس النساء .

وفي مسرحية «بداية النهاية» يلجأ الحزامي إلى الفانتازيا ، فيستحضر المؤرخ الجبرتي ، ويطوف به داخل مدينة يتحكم في مصائرها حاكم مستبد بشعبه .. يثور الشعب، ويقف الجبرتي شاهداً على أن بداية النهاية لهذا الحاكم قد بدأت بالفعل.

ويظل حضور الحكام والملوك في مسرحيات سليمان الحزامي محتشداً بنسقية استبدادية متحدرة من التراث ، ومتقاطعة مع العصر أحياناً ، ولعله في مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» يقترب أكثر من حكايات ألف ليلة وليلة ، وما تتشبع به من مفاهيم نسقية ، خاصة في الحكم والسلطة والصراع بين هيمنة الرجل وهيمنة المرأة (نسق الذكورة ، نسق الأنوثة) . وإذا كانت المخيلة لدى شهرزاد في الأسطورة أداة وحكمة (معرفة) استطاعت أن تقوّض بواسطتها نسق الذكورة (شهريار) وتعيد الصواب إلى حياة بنات جنسها من النساء، فإن المخيلة لدى شهريار في مسرحية سليمان الحزامي قد صنعت أسطورة موازية لشهريار جديد ، يضعه المؤلف في موضع شهرزاد في الأسطورة القديمة .. إنه ذلك الصعلوك صاحب الحكمة (المعرفة) ووارث الحياة ، وخدين الحب والحلم .. أما شهرزاد فتكون الوارثة لموقع شهريار في الأسطورة القديمة ، إنها تلك المريضة بالانتقام والرغبة في التحرّر من الحب والحلم .. ترث الحكم من بعيد ، كما يرث الملوك حكمهم .. ويجعلها الكاتب تمثل سلالة من النساء : الملكة التي تواجهها الحكمة فتكشف علة مرضها وتسقطها وتنجيها . وغزلان التي تواجهها الحكمة ذاتها فتسقطها وتنجيها . وأخيراً شهرزاد التي يتكرر لها ظهور شهريار صاحب الحكمة فينجيها، ويدلها على سرّ الحب ، ويعيد لها أحلامها وقدرتها على النوم..

وإذن فإن الملكة هي هي في المستويات الثلاثة التي وزع عليها الكاتب قصة الصراع بين الذكورة والأنوثة .. كما أن شهريار هو هو.. وإن ظهر بتسميات مختلفة (الحكيم) (جلال) (شهريار) وبالترتيب النسقي نفسه (على صعيد الانوثة) (الملكة، غزلان، شهرزاد) لكن على رغم ذلك يبقى العنصر المشترك، بين الأسطورة القديمة والصيغة المقلوبة المقترحة في مسرحية سليمان

الحزامي، هو كيفية هدم نسق وبناء نسق فوق أنقاضه .. فإذا كانت شهرزاد المنتقمة قد قوّضت نسق الذكورة ورمزها بالحكايات والخيال .. فإن شهريار المنتقم يقوّض هو الآخر عرش الأنوثة المستبدة ورمزها بالمخيلة . ولنتأمل ما يقول في المقطع التالي:

«ناجي : لا يامولاتي .. أنا لست حكيماً .. ولم أدرس التطبيب ، لكني خائف عليك من المؤامرات ومن وجود أكثر من خبير بين حاشيتك.. فحكيت لك ما كان يدور في بلدك ..

شهرزاد : ماذا تعني ؟

ناجي : إنه الخيال ... نعم الخيال يا مولاتي ... إنه خيال ولكنه قد يحدث في أي مكان .. وفي أي زمان

شهرزاد : وهل لي أن أوقف ذلك؟

ناجي : نعم يا مولاتي ... بالحب ... بالمعرفة ... بالعطاء أكثر من الأخذ ... بالعدل ... بالمساواة» ..

(الليلة الثانية بعد الألف ، الحزامي، ص ٥٢).

والحق أني لا أرى في قلب الصيغة النسقية المهيمنة من الذكورة إلى الأنوثة ما يؤسس معرفة أو حدساً بمعرفة على الأقل ، وإنما أرى فيه رياضة ذهنية تنتمي إلى هوس الكتابة على هامش حضور التراث، بكافة المعادلات والاحتمالات الممكنة ، بصرف النظر عما إذا كانت دالة وناضحة بالدراما المتقاطعة مع الحياة . وقد سبق الحزامي كتاب كثيرون أغوتهم لوثة تقليب أسطورة شهرزاد، وافتراض فراغات يمكن أن تخترقها هذه الأسطورة .. وتعيد إمكانات الكتابة المتجددة في المساحات الفارغة التي فجرتها تلك الأسطورة .. وكلما اكتشف الكتاب تلك الفراغات أُسِّس المزيد من التراكم لنمو الدلالة النسقية في أسطورة شهرزاد.

وتحفل تجارب كتابة النص المسرحي في الكويت بنصوص يكفي، لكي تنضاف إلى تراث الحضور النسقي للتراث، أن تكون معنية عناية خاصة بضبط الحبكة وصنعتها .. وضبط لغة الحوار ، والتمكن من بلاغته المتصلة اتصالاً وثيقاً بالذوق العام ، والتقاليد الثابتة في الحياة المتسرّبة لسنين طويلة ، عبر اللهجة الدارجة ، ورهافة تعبيرها عن الثقافة السائدة .. وقد عبر عن ذلك نص مسرحي مهم بعنوان: «طار برزقه» لكاتبة حديثة العهد بالتجربة المسرحية وهي فطامي زيد العطار.

في هذا النص حبكة هزلية مزدوجة مصدرها موقف المفارقة ، وما فيه من جماليات مدهشة ولغة الحوار وما فيه من استجابة تلقائية، وعفوية مكرّسة

لفكرة نسقية دقيقة ، غير ظاهرة في النص، وهي أن الثقافة تمتلك وسائل ومبررات كافية للقول إن التخريب والتناقض والصراع ظواهر يتواطأ المجتمع على إبقائها ، وترتيب استمرارها بتسليم مطلق.

لقد أثبتت جماليات حبكة المفارقة قبولاً غريباً بتحول ابن العائلة الغنية إلى شحاذ يسأل الناس الرزق .. وقد بدأ ذلك مرتبطاً بقصة حب لابنة كبير الشحاذين ، ورضوخ خلف ابن التاجر لشرط يصوغه رئيس الشحاذين فيكسو به حبكة النص بواحدة من أهم جماليات الكوميديا الهزلية في هذه المسرحية ، وهو أن يصبح شحاذاً حتى يضمن مستقبل ابنته . وتتناسل من هذا الشرط سلسلة مفارقات موازية مدهشة بالفعل ، ومصدر دهشتها أنها تلامس قاعاً عميقاً فيما نفكر فيه دون أن نظهره ، وهو أن ثروات طائلة نرى حولها ما حولها دون أن نعترف بأن مصدرها الاحتيال .. ومن أبرع المفارقات التي كسرت حافة التوقع في نهاية النص أن «خلف» يتحوّل بصورة جذرية إلى شحاذ محترف ، ويتخلى عن حبه لعائشة .. وحتى أصوله وجذوره الاجتماعية يتخلى عنها بمنطق عبَّرت عنه الكاتبة بقولها على لسان خلف :

«ناجي : تبيها ؟ أنت يا خلت! أنت يا ولد الأصل والفصل .. تبي بنت الطرار ؟

خلف : ماحّد يدري اشكثا قبل لا نكون عيال أصل وفصل

(طار برزقه ، فطامي العطار، ص ١٢)

ومن غير أن أستطرد في بحث جماليات حبكة هذا النص .. ولغة حواره ؛ فإني أرى بأن الكاتبة قد فجرت مساحة لظهور الراسب الثقافي الذي ينحدر من قصص الشحاذين والعيارين والشطار في التراث العربي ، ليتجسد لا بوصفه حكاية من ذلك التراث ، وإنما بوصفه عنصراً فاعلاً في تفسير ما نرى حولنا من ظواهر الثروة والفقر.

إن هذا النص يثبت أن الحبكة المحكمة المتحدرة من إرث خفي وبعيد يمكن أن تكون مفسرة بشكل منطقي لما لا نقرُّ بالاعتراف بمنطقيته .. ولعلنا نراه «فانتازيا» لا تنسجم مع حدود فهمنا للتحولات .. بينما حدوثه، وفق سيرورة يراكمها تراث بعيد يتسلل في مفاهيمنا من دون أن نعي ذلك .. كافٍ لإضفاء الواقعية على ما أظهرته المسرحية من هزل الفانتازيا.

ولم يكن هذا العمق الذي حفّت به مسرحية «طار برزقه» مستمراً في تجربة فطامي العطار ، لقد كتبت ثلاثة نصوص أخرى (على سيف الكويت ، وفي قلب القنديل ، وصندوق أمينة) لكن لم تكن في الاتجاه الذي حفر فيه نصها الأول .. بل إن نصها الأول هذا لم يستوقف لدى الكاتبة ثغرة هامة

خاصة بتطوير تقنية الكتابة في «طار برزقه» ، وهي أنها نص كان يمكن أن يظل في مصاف الحكايات العادية التقليدية لو لم تلمسه رؤية المخرج واختبارات خشبة المسرح .. ذلك أنها حين عرضت بإخراج جهاد العطار (المسرح الشعبي - عام ٢٠٠١) انطلقت من خلالها قراءة معمقة حوّلت الاحتيال عبر مهنة التسوّل والشطارة إلى شبكة مجتمعية واسعة ينخرط فيها الجميع ، وينكشف فيها تواطؤ الجميع ضد الجميع.

إن مفهوم النسقية يمدنا بوسيلة لتقويم العديد من نصوص المسرح العربي، والمسرح في الكويت بوجه خاص ، وما عرضت له من أمثلة تكشف ضفتي أو حافتي مسار اشتغال النسقية .. فالنصوص أمثلة على أن المسرح عرضة لاختراقات عنيفة ، مثلها مثل الأشكال الثقافية الأخرى التي باتت مستودعاً للعديد من المفاهيم المنتقلة من مرجعياتها التراثية الأولى ، والمتفاعلة بتراكماتها على مدى سنين طويلة ، ومن النادر أن نجد نصوصاً تحرر مساحتها من تلك الاختراقات ، ولعلي لا أبالغ حين أقول إن الحضور النسقي للتراث يكون في الغالب خفياً متسللاً بنعومة لا يمكن اكتشافها إلا عبر تحليلات دقيقة لأشكال متعددة من الخطاب توازي خطاب النص المسرحي .. ومن هنا لم أستبعد - كما ذكرت فيما مضى من البحث - أن تكون نصوص المسرحية الواقعية التي ناقشت موضوعات الأسرة والعلاقات الاجتماعية قد أوغلت فيها سياقات وتصورات نسقية متصلة بالتراث ، من دون أن تكون ظاهرة في أحداث أو قصص أو عناصر لغوية وثقافية متشكلة مادياً . ومن بينها نصوص لعبدالعزيز السريع وصقر الرشود وعبدالرحمن الضويحي وحسين الصالح وصالح موسى ومحمد النشمي وجاسم الزايد ومحمد الرشود ونجف جمال وفطامي العطار وغيرهم ، لكن بحث ذلك مسألة تحتاج إلى انعطافة مطوّلة ، ومعقدة من دون شك.

الحافة الثانية في مسار اشتغال النسقية سنجدها في تقويم الظاهرة المسرحية بوصفها حقلاً يسبر حدود هيمنة الأنساق بالفعل في طريقة تفكيرنا، وأسلوب تعاملنا مع تغيرات الواقع وتحدياته ، وصروحه الأيديولوجية، وتضامناته الثقافية .. ويمكن لنا أن نلاحظ أن حضور لغة المسرح الخالصة بماهي عليه من بلاغة ، وشعرية درامية ، وثقافة عالية ومدهشة ، يمكن أن تحول دون أن يصبح المسرح جزءاً من الخطاب النسقي العام في الثقافة العربية . لعله سيكون مضاداً ومفككاً لها ، بينما العكس يتحقق حين تضيق مساحات تلك اللغة الواغلة فيما هو درامي ومسرحي .. لعل المسرح هنا لن يعدو كونه امتداداً للحقول الأخرى التي يزداد فيها عنف حضور المفاهيم النسقية .

الخاتمة:

لم يستطع الحضور النمطي، أو الحضور التشاكلي للتراث، كما وضحت الدراسة، أن يُنزل التمثلات التراثية منزلة الواقع، ولم يتمكن من جعلها خطاً يخترق حركة المجتمع لأسباب تفسّرها الأوهام التي عرضتُ لها في مقدمة الدراسة .. فالتراث بوصفه مجرد نمط حياة، أو زمناً من الماضي، لا يمكن له أن يتحول إلى « خشبة النص » ويختبئ في داخلها بوصفه متناً مسرحياً خالصاً .. ذلك أن الحضور النمطي حضور لاستباقات كثيرة لها صفة الاولويّة ليس من بينها حضور للمسرح أو للطاقة الدراميّة الخلاقة.

إن لذة خاصة للماضي ولسحر الماضي .. وتعاطفاً خاصاً لنمط معين من الصور والأشكال التي هجعت واستقرت في التاريخ دون حراك هي التي تبعث طاقة الحضور النمطي، ولذا فإن نصوص المسرح في الكويت – التي بنيت وفق ذلك – لم تأتِ ملبّية لشروط المسرح، ولم تظفر لمؤلفيها، ولنا، بتحقيق لذة لحضور الطاقة الدرامية، ولم توسع المساحة لكتابة مؤسِّسة لقيم المسرح / الحياة، وإنما خلّفت ذلك وراءها، وأورثت لدينا شعوراً متناقضاً إزاء الماضي أو التراث، ولا أبالغ إذا قلت إن هذا الشعور يصل إلى درجة الابتذال، خاصة عندما يبدو الماضي أمامنا منفصلاً انفصالاً كلياً عما تخاطبه أرواحنا، أو عما تثيره نوازعنا منقسمة كانت أو سوية. ولا أظن أن الإتقان في درجة تمثيل الماضي، أو الزهو الشديد بحضوره يمكن أن يُحسب على حضور المسرح، وحضور الكتابة له .. إنه في أحسن حالاته لا يعدو أن يكون نظرة إلى مستريح هاجع في أبدية خالدة.

وينطبق ذلك بصورة مختلفة مع الحضور التشاكلي للتراث، سوى أنه يُدخل أوهاماً أخرى لا سبيل لإدخالها على خشبة المسرح، ومنها الفانتازيا اللاعقلانية .. وعندي أن المسرح يتناقض مع مثل هذا النمط من التمثيل الفانتازي اللاعقلاني للحياة، ولو أن ذلك التمثيل مكنون في الصنعة المسرحية لما كان بعيداً عن مخيلة أمثال شكسبير أو إبسن أو تشيخوف أو غيرهم من عباقرة المسرح.

ومنها سلسلة من التمظهرات الملتبسة بين الماضي والحاضر والتي شغلت كتّاب نصوص المسرح في هذا السياق بولاءات مختلفة، كانت خلالها صورة الحياة وحركتها تتسلّل برفق دون أن تحدث دويّها المعهود في حضور الطاقة الدرامية، أما الماضي / التراث فيظل والحال هذه وكأنه ميثولوجيا تفسّر، أو تعقلن ما يحدث بين ظهراني حياتنا الراهنة .. وهذه أبلغ وأكثر التمظهرات ابتذالاً في نصوص المسرح التي توخّت فانتازيا التراث.

وتزداد إشكالية حضور التراث تعقيداً مع الحضور النسقي للتراث في نصوص المسرح، ويكاد هذا الحضور أن يكون بطانة لجميع أشكال التراث كما بيّنت الدراسة، لكن التحديد الذي أوصلتُ القارئ إليه حول «النسقيّة » المعنية في سياق البحث يستقل بجانب حيوي لم يدرس من قبل في نصوص المسرح، رغم أنه يكشف عن مسألة لها خطورتها ودقتها الشديدة، وهي أن « النسقيّة » بوصفها منبعاً للأوهام والمفاهيم والتصورات المترسبة، والمنحدرة من التراث والتي اكتسبت صفات النمطية، أو أشكال الحضور الراسخ سواء كان ذلك عبر أفكار، ومعتقدات، أو عبر صور وأشكال وأسماء، أو عبر طرق وأساليب نتفق على قدرتها على النفاذ إلى تفسير الأمور بتسليم مطلق .. أقول إن هذا الضرب من الفهم للنسقيّة يغدو مدخلاً جديداً في إعادة تقييم أدبية نصوص المسرح العربي بشكل عام، وليس نصوص المسرح في الكويت وحدها. كما أن بإمكانه أن يرد تأليف عدد كبير من النصوص التي تكتب تحت مسمّى « مسرح الطفل » إلى عبث لاعقلاني يقوم هذا المسرح به طوال سنوات، ويتكفّل بتكريس الثقافة النسقيّة بأسلوب « تربوي» و « مسرحي » مزخرف، ومطرّز ببهاء من العرض والبلاغة النصيّة .. وكأنَّ مسرح الطفل يعد الأجيال لمزيد من الأوهام واللاعقلانية المضللة.

إن أهم ما يثير التضاد والتناقض مع المسرح، في نطاق حضور النسقية، هو أن نصوص المسرح التي أوهمتنا بالتجرية بعض تقنياتها الذاهبة إلى مسرح العبث ... أو تقنيات المسرح الملحمي أو نحو ذلك، إنما كانت مستودعاً ضخماً لعدد ضخم من الجمل النسقية، والصور النسقية، والأسماء والشخصيات المتقلة والمحمّلة بالنسقية، وهي بذلك مادة عريضة لدراسة الحضور النسقي للتراث لا تقل أهمية عن المادة المتمثلة في الثقافة الشعبية أو الدارجة من أمثال وألغاز، وحكايات وعادات وتقاليد، وأفكار وصور مشحونة في الذهنية العربية السائدة حتى اليوم حول مفاهيم السلطة والحرية والعدالة وغيرها.

إن بوسع النسقيّة المهيمنة على عدد كبير من نصوص المسرح في الكويت أن تكشف - بالفعل - عن حجم العبث بمفهوم المسرح وبتاريخه وبنظرياته وبقيمه، فقد استُعيرت نصوص عالمية، واستبدلت أجواء نصوص بنصوص، واستخدمت تقنيات مجرّبة لدى مبدعين ومنظّرين كبار .. واقتبست أعمال كاملة ومناهج كاملة. كل ذلك استُخدم غطاءً يُوهم بالتجريب تارة، وبالانفتاح على الآخر تارة .. لكن وراء ذلك تحكّم نسقي صارخ في طريقة فهم الحياة والعالم، وفي الكيفية التي تستنبط فيها تلك النصوص رؤية أو تفسيراً او تحليلاً حول قضية من القضايا الراهنة.

إن معضلة العلاقة الخاصة بين المسرح والتراث توغل بها أسئلة عديدة: كيف يذهب المسرح إلى التراث أو الماضي دون أن يغيب فيه غياباً مطلقاً ومضيّعاً ؟؟ .. كيف يفجّر المسرح أعمق المعاني التي ندركها للحياة حين نذهب عبره إلى التراث أو الماضي .. ؟؟ .. كيف نجرّد التراث من هيمنته المستقلة ونحوّله إلى شذرات مكوِّنة لما نريد قوله الآن، وليس لما كانت مرجعياته أن تقول فيما سلف من إرث الماضي؟.. كيف نحوّل المسرح إلى « منهج » و « عقل » و « تجربة » و « حركة متخيلة في التاريخ» تنصهر بفاعليته المتقصية لمواد التراث ولمفرداته النسقية الثابتة، وتصبح مساحة أو مادة لبناء عالمنا الإنساني المهدد .. ؟ كيف نجرّد التراث من التاريخية واللاعقلانية .. ومن الفانتازيا المبتذلة ونجعله فوق خشبة المسرح عارياً مكشوفاً؟.

أسئلة كثيرة يكفي أن تُطرح دون أن يجاب عنها؛ لكي ندرك أن ما أنجزه النص المسرحي في الكويت والخليج عبر خمسة عقود (١٩٥٠ - ٢٠٠٠)، لم يختبر الحدّ الأدنى من امكانات المسرح في تحرير الماضي من الحاضر (الاستيهام) وتحرير الحاضر من الماضي (النسقية)، ولعلّ ما أنجزه كان مضاداً ومتناقضاً مع المسرح بوصفه عقلاً جديداً لحياتنا المعاصرة، وليس بوصفه مستودعاً لأفكارنا المستعصية على أن تحيا، ولو بأمد جيل واحد فقط من أجيالنا.

قضية الغربة والاغتراب
في النص المسرحي الكويتي

أ. الدكتور نديم معلا محمد(*)

تبدو الغربة كموضوعة إنسانية- اجتماعية، في المسرح الكويتي، كأنها محصلة أو نتيجة لمجتمع انفتح على العالم، بعد أن أدركه النفط، وخلخل بناءه. فاتسعت الفجوة بين نمطين مختلفين للحياة: القديم والجديد، وكان التقابل بينهما حادًا لأن الجديد (الحديث)، خرج على سياق التطور الطبيعي المتدرج، متكئًا على الوفرة النفطية، وكأن ثمة حرقًا للمراحل قد جرى والانفتاح على ثقافة مغايرة، وهي ثقافة ممارسة قبل كل شيء تنهض على براجماتية واضحة وتتجلى من خلال استخدام المنتج، استخدامًا آليًا من دون الوقوف على حيثيات إنتاجه أو تمثلها.

وقد رأينا أن نقسم الغربة إلى أربعة أنماط هي:

١- غربة المكان.

٢- غربة الزمان.

٣ - الغربة الإنسانية.

٤- غربة الآلة (الاغتراب).

غربة المكان:

المكان هنا ليس أي مكان. إنه المكان النقيض أو الجغرافيا النقيضة، وهو ليس مجرد حَيِّز أو مجال أو فضاء، لأنه مُحمَّل بدلالات ثقافية.

والغربة تأتي من تنافر الدلالات، وتعارض الأعراف والتقاليد، والمنظومة الأخلاقية. ومسرحية «ضاع الديك» للكاتب عبدالعزيز السريع تعتبر نموذجًا لمثل هذه الغربة. فالأب الذي تزوج امرأة هندية، أيام الغوص والسفر إلى الهند، ثم فقد اتصاله بها وبابنهما، يفاجأ بظهور ابنه ، الذي كبر، ووصوله إلى الكويت. وكان الابن قد سافر مع أمه إلى لندن ونشأ هناك. تبدأ الغربة، غربة الابن يوسف، منذ اللحظة التي تطأ قدماه أرض الكويت. وقد اختار السريع،

(*) - أستاذ ورئيس قسم النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق (سابقا).

- شارك في المسرح التجريبي مع سعدالله ونوس وفواز الساجر، وشارك في تأسيس فرقة دمشق للفنون المسرحية.

- أستاذ في كلية الفنون بليبيا.

- له العديد من الدراسات والأبحاث المنشورة في «الحياة المسرحية» «عالم الفكر» وفي مجلات: البيان، تزوى، الكويت، الرافد، المعرفة، الطريق.

- ألف وترجم العديد من المسرحيات. ومن مؤلفاته:

الجدران الأربعة (دراسات تطبيقية في المسرح)، الأدب المسرحي في سوريا، قضايا مسرحية.. ومن ترجماته: الكوميديا الإنسانية، لوليم ساوربان، (بيروت)، بوريس جودونوف لبوشكين (المسرح العالمي).

ومن خلال النص الفرعي (الإرشادات المسرحية) تقديم المظهر الخارجي، أو هيئة الشخصية، ليعطي القارئ أو المتفرج، الدلالة البصرية ولتكون هذه الدلالة مدخلا لتشكيل الشخصية الغريبة، بحيث لا تكون الفكرة - كما اعتاد بعض الكتاب أن يفعلوا -، وهي هنا الغربة، مخبوءة داخل اللغة فحسب، وبالتالي يفقد النص المسرحي، مشهديته أو بصريته.

يسوق السريع، في سياق إرشاده المسرحي، الملاحظة التالية:

«يبرز يوسف وقد لبس لباسًا غريبًا: بنطلون عادي وقميص فوقه سديري من الطراز القديم. يلبس فوق رأسه غترة مطرزة وفوقها عقال قديم وغليظ».

وقد يكون الزي هنا هجينًا (بنطلون+ غترة وعقال) إلا أنه يشي بأن من يرتديه غريب.

ولم يقف الكاتب عند المظهر، أو الدلالة البصرية، بل انتقل إلى اللغة. فالمتكلم (يوسف) قد لا يميز في خطابه بين المذكر والمؤنث، وتستعصي على نطقه بعض الكلمات. ويستثمر الكاتب المفارقة بين الفصحى والعامية، ليبث بعض الكوميديا، وليعمق الغربة، التي يكون سوء الفهم وجهها الآخر. وليست اللغة هي الملمح الوحيد للغربة، فثمة ملمح آخر هو الطعام. يوسف يطلب لحم الخنزير على الغداء!.

وهكذا يكمل الكاتب رسم شخصية الغريب، منتقلاً من الخارج إلى الداخل إلى أن يصل إلى ما يمكن أن ندعوه بالطامة الكبرى: التقاليد (الشرف) واختراقها، في علاقته مع ابنة عمه سارة (سوسو).

وإذا كان الكاتب قد وضع يوسف (الغريب) في إطار غربة المكان (بلاد يجهل ثقافتها وأنماط سلوك أبنائها) فإنه يدفع بطلته «المتغربة» سوسو (لاحظ أن لتصغير الاسم سارة دلالته) إلى مجاراة بطله، بعد أن يضعهما على شبه أرضية مشتركة: تتكلم بغنج ودلال.. في مقتبل العمر.. تدعو نفسها سوسو. متصنعة بشكل مثير للضحك.. كل شيء فيها مبالغ فيه. هكذا يقدم السريع بطلته. سارة ليست غريبة ولا تعاني الغربة فهي ابنة المكان ولكنها «مُستغربة» إذا صح هذا التعبير. إن يوسف القادم من الغرب، مثال لثقافة تسعى سارة والجيل الذي تنتمي إليه - وهو جيل الستينيات العربي - أو بعبارة أدق، بعض هذا الجيل، إلى محاكاتها. ولكي يهرب الاثنان من وطأة المكان والقيود التي يفرضها، يختاران مكانًا شبيهًا بالمكان - المثال- (الأحمدي) حيث عالم آخر، ينغلق على ثقافته الخاصة به، ويمارس ساكنوه الحياة التي تحلو لهم، فإذا هو مكان داخل مكان.

غربة يوسف تدفعه إلى أن يمايز بين الصديقة والزوجة: «أنا ما أعرف شي.. هي ما قالت أنا أتزوجها.. ماكو اتفاق. أنا ما أبي أتزوج الحين- أنا ما أبي سوسو». وبالتالي لا يشعر بالتزام تجاهها حتى بعد أن تسلمه نفسها. وعندما يواجهه أخوه سالم بالحقيقة ويطلب إليه أن يصحح خطأه «لأنك أخطأت معاها ولازم تصلح غلطتك» يجيب: «أنا ما أعرف شي.. هي ما قالت أنا أتزوجها.. ماكو اتفاق» وإذ ييأس سالم يلخص الوضع بجملة تختزل المعاناة كلها: «وهذي فعلاً المصيبة. ما فيه لغة مشتركة» غياب اللغة المشتركة، غياب

وسيلة التفاهم، يعني الغربة. والغربة، في وجهها الجدلي الآخر، تقود إلى غياب اللغة المشتركة هذه. وفي حين يتصدع والد سوسو من الداخل صارخًا «راح الشرف ياخوي. رحنا اندمرنا وحنا نشوف» يبدو يوسف لا مباليًا. فما يعتبر في المكان (الكويتي) كارثة أخلاقية واجتماعية، يُنظر إليه في بريطانيا (المكان الآخر) على أنه أمر عادي، شخصي، ذاتي يتعلق باثنين تحديدًا، ولا يستحق هذا التهويل!.

الصراع الدرامي في مسرحية السريع هنا، ليس سوى صراع بين مكانين. وإذا كان الهبوط نحو حل الأزمة بعد الوصول إلى الذروة، يقود عادة، في معظم النتاج الأدبي العربي، إلى التكيف بالخضوع لظروف وشروط المكان الآخر (موطن الغربة) مجاراة للنهاية السعيدة، وهي نهاية أخلاقية، فإن الكاتب يفاجئ القارئ أو المتفرج، بالارتداد إلى المكان الآخر والإفلات من الإذعان وقبول التعايش، ولو على مضض. يقرر يوسف الهروب إلى بريطانيا، تاركا رسالة لأخيه سالم الذي كان على وشك الزواج من سوسو: «أنا آسف. مضطر أسافر لأني ما أرغب في الزواج».

وهكذا يخلص الكاتب إلى أن الغربة قطيعة بين المكانين: المكان الذي يغادره الإنسان والآخر الذي يحاول أن ينزرع فيه. ويزداد الوضع سوءًا ويغدو أكثر استجابة لهذه القطيعة، إذا كانت ثمة اختلافات ثقافية واجتماعية ودينية، كما في «ضاع الديك».

عبدالعزيز السريع لا يتوسل الخطابة أو الحوار الإنشائي، ليوصل موضوعته وإنما يوزع هذه الموضوعة (الغربة) على دلالات بحيث إن المعنى يُنتج من خلالها سواء كانت بصرية أو سمعية. إنه قبل كل شيء نص للعرض.

غربة الزمان:

يدعو المؤلفان صقر الرشود وعبدالعزيز السريع مسرحيتهما «واحد اثنان ثلاثة أربعة.. بم» بالمسرحية الفانتازية، محاولين، ومنذ البداية تأطير الأحداث ووضعها في إطارها الخيالي. وقد لا تكون مثل هذه الفانتازيا جديدة، حيث المقابلة والمواجهة بين زمنين، الفجوة بينهما واسعة، ويكون رصد حركة الشخصيات عبر هذه المواجهة أو المقابلة، والصراع بين الزمنين، والشخصيات التي تسكنهما. ولكن تفاصيل الحياة اليومية وما يخلعه الرشود والسريع عليها من الدقة والموضوعية، تجعل هذه الفانتازيا، محلية. لقد كتب الكثير حول هذه الفكرة، من المويلحي، في «حديث عيسى بن هشام» إلى توفيق الحكيم في «أهل الكهف» وقبله اشتهرت الرواية الروسية التي تحولت إلى فيلم «إيفان فاسيليفتش يغير مهنته» للكاتب ألكسي تولستوي، وهو غير الكاتب المعروف ليف تولستوي. ولكن يبدو أن المكان ينشئ زمنه الخاص، وبالتالي تحافظ الفكرة على خصوصية تجلياتها. يحاول الكاتبان مسرحة الحادثة- عبر المقدمة- ويتحول الخبر الذي نشر في الجريدة (التي توزع على خشبة المسرح)، والذي يُنقل إلى القارئ- المتفرج من خلال مدير المسرح، إلى عرض، ولعل مثل هذا المدخل ليس بعيداً عن «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»

للمسرحي الإيطالي تولجي بيرانديللو من حيث تقنية المسرح داخل المسرح، وإن كان الرشود والسريع لم يوغلا في تفاصيلها كلها، وآثرا أن يقفا عند حدود المقدمة- المدخل.

يقول الخبر: «أبوشايع شيخ في الثمانين وابنه شاب اسمه شايع، وزوجته، وابنه البالغ من العمر ١٢ سنة، والذين توفوا في حادث سقوط منزل عام ١٩٤٥ يعودون إلى الحياة من جديد».

وثمة ملاحظة يوردها الكاتبان تقول إن الزمن- زمن المسرحية- هو عام ١٩٧١ أي أن المسافة بين الزمنين حوالى ربع قرن. ومن نافلة القول إن جملة من المتغيرات، قد حدثت، وطاولت الحياة في مختلف وجوهها الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية.

ويتحول العائدون من الموت (الزمن القديم) إلى مهرجان للفرحة وتكون الدلالة البصرية، التي حفل بها النص الفرعي (الإرشادات المسرحية)، هي مادة هذا المهرجان، أي أن القارئ- المتفرج يلتقط «شفرات» المعنى الزمني (الغربة) ليس عبر الحوار (النص الرئيس) فحسب وإنما عبر الدلالات البصرية. وهذه الميزة، هي من قبيل التوكيد المستمر، على أن ما يكتب للعرض وليس للقراءة، وأن النص يختبر ذاته، من خلال العرض. يقدم الكاتبان الفتى سعود (من الزمن القديم) على الشكل التالي: «يلبس دشداشة مريكن قصيرة.. حليق الرأس بالكامل تلتف حول صدره ألوان خضرا وحمرا وبيضا وسودا.. وقد كتب على صدره وظهره لافتات هي: عتيق الصوف ولا جديد البريسم. اللي ما له أول ما له تالي. اللي ما له عتيق ماله جديد، أهلا برمز الماضي الجديد. الأموات أقوى من الأحياء». وبالإضافة إلى غربة الزي هناك غربة اللغة، بمعنى الكلمات الأكثر تداولا في الزمن الجديد وتلك التي آلت إلى الانقراض أو أوشكت، لأن الواقع هو الذي يؤثر في اللغة أو بعبارة أخرى ان الحياة هي التي تطور اللغة، وليس العكس.

ولعل عبارة الأب العائد من الزمن القديم «دنياكم هذي تخوف يا ولدي..» تختزل المكابدة اليومية للغريب. فقد اعتاد نمطا سهلا، بسيطا، من الحياة ووسائل تساعده على العيش ليس إلا، لا إبهار فيها أو تعقيد. وطبيعة العلاقات الاجتماعية تغيرت: فالمرأة التي كانت جليسة البيت، انطلقت مقتحمة مجالات الحياة كافة، في حين لم يكن يسمح لها بالظهور العلني، وصار صوت «المدام» مسموعا الأمر الذي أدهش الجد فتساءل مذهولا: «شلون؟ تصورها وتسألها؟».

وإذا كان التقشف قد طبع الحياة في الزمن القديم، واعتاد الناس على العمل الشاق ليحصلوا على قوت يومهم، يسعون منذ الصباح الباكر إلى أعمالهم، فإن الرفاهية لم تورث إلا الكسل والخمول ونوم الضحى. وحينما يرى الجد إيقاع الحياة الجديدة، يتملكه الغضب فيصرخ محتجا: «طالع ساعتك. الحين وقت قعده. لعنبو داركم ما تستحون على وجهكم. كل واحد شطوله بس يربي شحم».

كل شيء تغير على مدى ربع قرن. صار مجتمع الفورة النفطية مغايرا لمجتمع الأربعينيات، والغرباء (من الزمن القديم) غير قادرين، بل إنهم عاجزون تماما عن استيعاب ما جرى: الطعام والملابس والعادات والتربية والعلاقات الإنسانية، حيث كان الجار يسرع إلى نجدة جاره و«الفريج»، كل فرد يعرف فيه الآخر، في حين أن الجار في الزمن الجديد لا يعرف الساكن المواجه لشقته، ويدير كل منهما ظهره للآخر، بل قد يخشاه فينأى بنفسه عنه! نمط العمارة بمعناها الشامل غدا مختلفا، يميل إلى العزلة والانغلاق. وإذ يعجز الجد، وسط هذه الدوامة، عن التكيف مع الزمن الحاضر يقول: «زين اللي متنا أنا وأبوك .. المقبرة أحسن من حياتكم هذي».

وإحساس الغربة هذا لم يكن وقفا على الجد، بل امتد إلى ما يمكن أن يُدعى بقايا القديم كأبي مساعد «أنا أبو مساعد اللي من بطنها - يقصد الكويت - صرت غريب فيها. وكل مالي أحس بالغربة أزيد ..».

وإزاء الشعور بالغربة المتنامية، شبَّ صراع بين الماضي والحاضر. كل يريد فرض نمط حياته على الآخر. وكل يعتقد أنه المصيب. لقد ضاق، الذين يعيشون الحاضر بمتغيراته كلها، ذرعا بالوضع، وأدركوا أنهم إذا تنازلوا عن رفاهيتهم، فإنما يوافقون على إلغاء مظاهر الحياة الحديثة من واقعهم، والعودة إلى الوراء ونبذ إنجازات التكنولوجيا (الاستهلاكية طبعا) ولا بد من أن هذا ضرب من المستحيل.

وهكذا أصبح الخيار صعبا، وقد عبرت عن هذا الخيار الصعب ليلى التي تنتمي إلى الجيل الجديد: «المهم شلون فينا الحين .. يعني نخلي الأموات يلعبون بحياتنا؟».

ويواجه سالم الخيار نفسه، فهم «أهله ولا يقوى على الفكاك منهم»، وترتفع وتيرة الاحتجاج، وتهدد الزوجة ومن ثم الخطيبة، بترك البيت وفسخ الخطبة، ويجد الإخوة أنفسهم، في مواجهة الجدار.

ويقررون حل المعضلة: الأب يعمل حارسا والإبن يأخذونه إلى الإصلاحية والجد إلى دار العجزة.

وهكذا وأمام مثل هذا الحل، يقرر الجد والأب والأم العودة إلى الماضي «يا الله يا ولدي يا الله ما لنا إلا مكان .. نرد المقبرة أبرك وأحسن ... يا الله».

تفتك الغربة، بالعائدين من الزمن القديم إلى الحياة الجديدة. يعودون إلى الموت، فالتكيف موت وليس مجرد استحالة.

«ويقف المغني، لينعى عائلة أبي شايع ويشيد بالماضي ومآثره، ويدعو إلى التمسك بالكثير من صفاته الحميدة» هكذا يختم الكاتبان المسرحية.

والماضي الذي يدعو السريع والرشود إلى التمسك به، ليس خيارا حاسما ونهائيا لنمط الحياة، لأن رفض الحاضر، الممتلئ بالاكتشافات والإنجازات، رفضا قاطعا غير ممكن. لعلهما يؤكدان على ذلك الجانب المضيء منه، وهو تحديدا، الجانب الإنساني. فلقد شهد الحاضر خراب العلاقات الإنسانية، واندثرت مع مرور الزمن، منظومة أخلاقية، كان

الإنسان محط اهتمامها، خارج العلاقات البراجماتية الغارقة في نفعيتها، والموغلة في قسوتها.

لم يعد هناك تواصل بين أبناء الأسرة الواحدة وغدا الفرد مدفوعا بالحمى المادية، والجشع الذي لا نهاية له، لا يقيم وزنا إلا لمآربه الخاصة، لا تردعه قيم، ولا يقف في طريقه وازع أخلاقي.

ثمة حنين إلى الماضي (نوستالجيا) واضح وصريح، وهو حنين محكوم بالعاطفة. ولكن الرجوع إلى هذا الماضي، الذي يتغزل الكاتبان به، يعني رجوعا إنسانيا أي بعبارة أخرى، لا يعني إلغاء الحاضر (هل يمكن التخلي عن التعليم أو الصحة مثلا؟)، وإنما بعث كل ما هو إنساني وجميل. وكأن الذين عادوا إلى الحياة حملوا معهم تلك القيم النبيلة، ليضيئوا عتمة الحاضر. وسبب غربتهم ليس كما يقول مبارك «أيامكم يبه راحت وولت» فحسب، وإنما لأن التغيير قلب كل شيء رأسا على عقب. عالم آخر غير معقول، تدخله الشخصيات القادمة من عالم آخر، من زمن آخر، فتكون غربتها حاجزا يقف حائلا دون اندماجها وتماهيها بالزمن المهيمن، والغربة هي الأساس الذي ينهض عليه البناء الدرامي برمته. إنها محرك الأحداث (العودة هي التي دفعت الأحداث وحركتها وهي التي كانت سبب الصراع، بل إن الحوار كله تمحور حول الغربة، غربة الروح كما غربة الجسد)، وهي، كمعنى، أنتج بصريا وسمعيا (ثمة جدار يفتح ويظهر منه طريق يؤدي إلى المقبرة. يتقدم الجد وهو يهلل ويسبح ويتبعونه حتى يختفوا.. تعاد إضاءة المسرح بظهور سماء زرقاء وغيوم بيضاء .. ويبدو القمر وبعض النجوم..).

العودة إلى الزمن القديم، لا تعني انتهاء الحياة في الحاضر. فهناك سماء صافية وهناك نجوم وقمر، أي هناك حياة تمضي، وغربة تنتهي بانتهاء عناصر حضورها.

ويغلق الكاتبان الدائرة التي افتتحا بها المسرحية: مسرح داخل المسرح وكسر للإبهام«هذه كلها سرحات». «هذي دنيانا» (يشير إلى الصالة) أي ما كان من عرض شاهدتموه لم يكن سوى مسرح تمثيل، أما الواقع فهو ذلك الفضاء الذي توجدون فيه هنا الآن. إنه زمانكم أنتم.

الغربة الإنسانية:

لعل أقسى أنواع الغربة، هي تلك التي يعيشها الإنسان داخل أسرته أو وطنه. إنه لا يرحل من مكان إلى آخر، أو من زمن إلى آخر. فالغربة تؤسس وتنمو داخله، ثم تصير سياجا يلتف حوله ويدفعه نحو الانكفاء على الذات، ما دام هذا الآخر القريب منه، الذي يشاطره المكان والزمان، لا يحس به بل إنه ليس أكثر من طيف، طيف إنسان يسمع دبيب خطواته في الليل وآناء النهار، ولكنه غريب. هي ذي الحال في مسرحية «الطين» للراحل صقر الرشود: زوجة تعيش مع زوجها، غريبة عنه. تدرك أنه ليس لها وأن وجوده إلى جانبها ليس أكثر من وجود جسدي. ولكن لا حول لها ولا قوة فهي التي سعت إليه، وهي التي اشترته بمالها، لكي يقال عنها أنها، وهي المرأة القبيحة، تزوجت رجلا

وسيما تحلم به الفتيات كلهن. تداري مريم حزنها بالكتاب. تقرأ لتلج عوالم بديلة. تتخيل ما يجب أن يكون. والزوج يسخر من هذا كله: «حرام تضيع إشراقة هالوجه بكتب وسخة من النوع هذي». يخشى الزوج أن يفتح الكتاب عينيها على الحقيقة المرة، أن يخرجها من سباتها، لذلك يكره القراءة والكتب، وكل ما يمت إليهما بصلة. يتظاهر بأنه قريب منها «احنا قريبين من بعض يا مريم» فترد هي «لكن بيننا مسافات».

إنها المسافة التي تفصل ثقافتين روحية وحسية. ويبدو أن الزوجة أيضا انغمست، في البداية على الأقل، بتلك الثقافة الحسية فكان خيارها (الزوج الوسيم) حسيا ثم تراجعت عن حسيتها وآثرت إغاظة زميلاتها بالإصرار على الاحتفاظ بزوجها الوسيم، واستسلمت لواقعها وبدت راضية عنه: «أنا راضية .. صدقني راضية فيه. أنت ما تحبني يا خليفة وأنا أعرف هذا من زمان».

تعي الزوجة مريم سبب غربتها، وتدرك الهوة التي تفصل بينها وبين زوجها وتتحسر على ما مضى. يأكلها الندم، لأن زواجها كان صفقة. ولأنها قبلت الشكل وغفلت عن المضمون: «غلافي اللي شريته جميل».

ليست الغربة غربة مريم الابنة، فهناك غربة أخرى، في المكان نفسه. إنها غربة الأب فهد، الرجل الذي هدّته الشيخوخة، وانتهك المرض جسده، ومعه زوجة شابة أشتراها هو الآخر بالمال، فعافته وراحت تلهو تارة مع السائق وأخرى مع زوج ابنة زوجها. وهكذا يعيش الأب وابنته غربة واحدة، سببها الزواج - الصفقة. الصمت يلف المكان، يعشش في زوايا البيت، لأنه ليس ثمة تفاهم، ليس ثمة لغة تتواصل بها ومن خلالها الأطراف كلها.

لقد عبر الأب العجوز عن هذه الحالة تعبيرا بليغا إذ قال: «البيت كله ساكت كأنه مقبرة». وتنتشر حالة الصمت التي يُضمّنها الرشود إرشاداته المسرحية، لتقدم دلالة ناصعة على الغربة. بل إن مثل هذا الصمت المخيم على النص، يذكر بالصمت التشيخوفي (نسبة إلى أنطون تشيخوف الكاتب الروسي) حيث الغربة والعزلة والوحشة تقيم حواجز اللغتين بين الشخصيات، فتغرق كل شخصية في بحر همومها، وهواجسها، وأحلام يقظتها، فيكون الصمت، ولعل مرزوق الصامت دائما، والشاهد الصامت على ما جرى وما يجري، قد أدرك وهو الأمي الخادم، أن لا فائدة ترجى من الكلام: «ما دام الطين صار اسميت وهالضحكة نسمعها كل ليلة .. الدنيا تغيرت .. ماكو فايدة من كلامي..» والضحكة التي يشير إليها مرزوق، هي ضحكة خليفة، زوج الابنة مريم، وهي دلالة على استمتاع هذا الأخير بالراهن، وسخريته من الآخرين الذين يحيطون به. الصمت إذن تعبير عن الغربة، غربة الشخصيات بعضها عن بعض، وإشارة إلى تردي العلاقات الإنسانية بينها.

ينظر الأب حوله، فلا يجد من يمد إليه يده، لقد ظل سبعين سنة يهجس بالمال ولا شيء غير المال. لا يسأل عن زوجته الأولى وأولاده، ولا يهمه إلا جمع المال. وتزداد غربته مع تقدمه في السن، وقد أدركه الوهن وانفض الجميع من حوله: «بهالأيام .. ما قمت أقدر أرد شي بهالبيت» هكذا يطلق صرخته اليائسة.

مرزوق هو الآخر غريب عن هذا البيت على الرغم من أن جده ووالده بنياه حجرا فوق حجر: «هالبيت أنبنى من تعبي وتعب أبوي» وعندما يقول له خليفة: «صمتك غريب وكلامك أغرب» يجيبه قائلا: «تبي تحتار في هالبيت لأنك غريب عنه. هالبيت مبني من أوادم ميتين ..». إن ما يغيظ مرزوق رؤية تعبه وتعب أجداده، وقد أصبح نهباً لآخرين غرباء. غرباء عن المكان، لأنهم ليسوا بناته الحقيقيين، وغرباء عنه كإنسان، لأنهم يعتبرونه من سقط المتاع. ولا تقل غربة مرزوق الروحية عن غربته الجسدية (عن لون بشرته السوداء) التي لا يجد ما يشبهها، إلا الظلام القاتل: «لا تقتلني بالظلام .. لوني أسود مثل الظلام .. لا تقتلني بلوني .. وإلا أنتقم منك بلوني» ،إذا كانت الشخصيات الأخرى، كالأب أو الابنة أو زوجها خليفة، لا يتوقفون عند اللون، باعتباره عاملا من عوامل الغربة، ولا يرون فيه حاجزا، يحول دون انسياب العلاقات الإنسانية وتحقيقها، فإنه يربط ضمنيا بين لونه واضطهاده، وهو كما يبدو، شعور مبالغ فيه، أملاه الإحباط المزمن واليأس. وموضوع اضطهاده لاعلاقة له بموقف عنصري، بل بموقف اجتماعي، فهو في أسفل الهرم الاجتماعي.

يلاحظ أن غربة العلاقات الإنسانية، خلافاً لغربة المكان والزمان، لم تحظ لدى الرشود بدلالات بصرية في «الطين» وقد يكون مرد ذلك الرمزية التي عنون بها الكاتب مسرحيته، والتي كما يبدو، اتكأت على مادة كلامية سمعية، مركزها الحوار. بيد أن ثمة إشارة خاطفة إلى علاقة الغربة بالمكان، فالأب يسكن في الدور الأرضي في حين أن ابنته وزوجها يسكنان في الدور العلوي. أي أن هناك مستويين للمكان، لا يقعان على خط واحد. وإذ تصعد الابنة وزوجها السلم، فإنها لا تلتفت إلى والدها، بل تظل صاعدة، وتحمل هذه الحركة دلالة التجاهل والغربة، وغياب العلاقة الإنسانية، التي تربط الأب بالابنة. أضف إلى ذلك الارتفاع الذي لا يخلو من دلالة التعالي من جهة والرغبة في النأي عن الاحتكاك بالأب، الذي يبدو لها غريباً، شغلته الثروة عنها وعن أمها وأخواتها.

غربة الآلة:

لعل الغربة هنا في مسرحية سليمان الحزامي«مدينة بلاعقول» [١] أقرب إلى الاغتراب أي أن يستلب الإنسان أمام الآلة، ويصبح عبداً لها، وبالتالي يغترب عن إنسانيته، أي يصبح غريباً عنها، يتجرد منها، يتنازل لها عن حريته.

يقف عبد الآلات الأكبر على رأس من يروج لعبودية الإنسان للآلة. ويقدم مسوغات العبودية هذه على أنها «تريح الإنسان من تعب الحياة» [٢] وتجعله ثرياً، يعيش حياة سعيدة. وإلى جانب هذا العبد الأكبر عبد آلة الموت، وهو أداة القمع والترهيب لمن يرفض أن يتحول إلى عبد للآلة: «عليك أن تقنع هؤلاء الرعاع من البشر بأننا نبغي مصلحتهم وإلا لما رضينا أن نكون عبيداً للآلات. يجب أن تقول لهم إن عبدالآلة لن يعصى له أمر بعد اليوم...»[٣]. ويرى العبد الأكبر أن مدينته، التي يدعو إلى تكوينها، ستحكم العالم كله. أي أن الآلة لن تقدم الثروة فقط، وإنما السلطة التي «ستحكم العالم» وتسيطر عليه. وإذا كان

الترهيب إحدى هذه الوسائل، التي يحاول العبد الأكبر توظيفها لتحقيق مشروعه، فإنه لا يعدم الوسيلة الأخرى المعروفة وهي الترغيب. و«عبدة الكروم» هي المؤهلة لنشر أفكاره، وهي التي تقدم المتعة واللذة والحب، والكروم دلالة على المتعة فهي التي تعطي الخمرة والنشوة.

المدينة التي يريدها العبد الأكبر، مدينة آلية لا صوت فيها أو فعل للإنسان، الذي هو ليس أكثر من رقم، لا رأي له ولا أحلام أو طموحات، لا إحساس أو أفكار، والمفارقة تكمن هنا، أن الإنسان الذي صنع الآلة ويصنعها يغدو عبداً لها. وهذا هو الاغتراب الحقيقي، هذه هي غربة الإنسان. ويربط الحزامي، في مسرحيته «مدينة بلا عقول» بين سيطرة الفرد (الأسطورة) ونظام حكمه الشمولي، وتحول الإنسان إلى آلة. فالحكم الشمولي يمسك بالسلطات كلها، ويزيح المواطن، إلى حد الإلغاء. والرأي الوحيد والنافذ هو رأي الحاكم. وإذ يفقد المواطن إنسانيته، يصبح أداة مطواعة، عمياء في يد هذا الحاكم. وبالتالي يظل على كرسيه. وكيف للقطيع (قطيع الآلات) أن يفكر في التمرد أو الثورة؟ «ترى هل أستطيع أن أضيع الفوارق بين سكان المدينة؟ أليس رائعاً أن تحكم الإنسان دون أن يشعر بأنه محكوم؟»[٤]. وإزاء صناعة الرجل - الأسطورة الحاكم الأوحد للمدينة، عن طريق الخطاب الوحيد القائم على التهويل والتكرار، وتغريب الحاكم نفسه عن «الرعاع» وإحاطته بهالة من التقديس، تتسع دائرة الحلم، حلم الحاكم في أن يكون سيد العالم في يوم ما: «الجميع يعلم ما للدعاية من أثر واضح في ربط العلاقات وارتفاع المكانة. فكلما زاد عدد الإعلانات ووسائل الدعاية عن مدينة الآليين، ارتفعت مكانة الرجل عبد الآلة، واقترب من الهدف الذي رسمناه له، هدف أن يحكم العالم في يوم ما»[٥].

ومن البداهة القول إن الرجل عبدالآلة (المغيب عقله) لن يفكر كفرد منتم إلى القطيع الآلي، في أن يحكم العالم، بل لعل الكاتب يقصد الحاكم الذي هوَ مصدر السلطات كلها، والذي لعله أيضاً لا يزال محتفظا بعقله.

والاغتراب في المسرحية، لا يتوسل دلالات بصرية، فالمسرحية ذاتها هي من ذلك النوع الذي يسعى صاحبه إلى الفكرة فحسب،من دون الاكتراث بالفرجة، فتكون أقرب إلى مسرحيات القراءة، أو إلى النص الأدبي.

والاغتراب في مدينة الحزامي، تنميط للعقول. إلغاء لكل ما يمايز شخصية عن أخرى، انتهاك لحق الإنسان، في أن يكون مختلفاً عن الإنسان الآخر. في أن تكون له ذاته الخارجة على اللون الواحد.

وتلتقي الشمولية برأس المال، إمعاناً في الاغتراب، ويكون المال غطاءً لخنق الحرية وإغراقاً في لجة المادة، والإحالة إلى كل ما هو غير إنساني، وغريب وموحش. والحرية التي يعد بها العبد الأكبر، أكذوبة كبرى فكيف يمكن أن تكون حرا وعبدا في آن معا؟.

بيد أن اغتراب الإنسان، لا يمكن أن يستمر طويلاً، ولا بد من أن يظهر من يحتج ويتمرد، ويطالب بعودة الحرية، أي بالتحرر من الآلة (منظمة التحرير

من الآلة). وهذا يحمل نظام الآلة هذا، بذرة فنائه. إنه يفنى من الداخل:

«الفتى الأول: هناك ثغرة صغيرة في النظام. استطعنا من خلالها أن نصل إلى ما نريد.

العبدالأكبر: ثغرة... من أوجدها؟

الفتى الأول: أنت يا سيدي.

العبدالأكبر: كيف؟

الفتى الأول: حاولت أن تقتل الحرية... وأن تغير النفوس ففتحت ثغرة يا سيدي»(٦).

وينهي الكاتب مسرحيته بالإرشاد المسرحي التالي:

«تهدأ الصرخات وتعود الإضاءة إلى المنظر التالي:

سماء صافية وصوت طيور تغرد. وشجرة في الطرف الأيمن من المنصة يقف تحتها شاب وفتاة متعانقان»(٧).

ومثل هذه المشهدية تنقذ النص، من الخطابة والمباشرة، وتحيل القارئ - المتفرج إلى الصورة.

وقد لا يجد القارئ كبير عناء في الوقوف على تلك التقاطعات أو التناص، مع أعمال أدبية أوروبية، من كارل تشابيك إلى توماس مور إلى صوفيا تردويل، وهذا ليس بجديد على الأدب العالمي، ولكن الحزامي استطاع الإمساك بتلك الأصداء، وتأطيرها ضمن ما يمكن أن ندعوه، مناخ العالم الثالث وإن كان العالم الثالث لايعاني اغتراب الإنسان في علاقته بالآلة، قدرما يعاني من النظام الشمولي وما ينتج عنه من عسف وقمع ومصادرة لحرية الرأي. وما دام مثل هذا النظام هو المهيمن في مدينة الكاتب، فإنها - المدينة - بلا عقول. اغتراب الإنسان فيها مزدوج، تحوله عبداً للآلة، وتؤدي الى فقدانه عقله. وإذا كانت الغربة في النصوص، موضوع الدراسة، هي التي تؤسس للصراع الدرامي، فإن الصراع هنا في «مدينة بلا عقول» يكاد يتلاشى وسط طغيان الصوت الواحد، ولا يند عن ثنائية متقابلة، إلا قُبَيْل النهاية، مع ظهور الفتى الأول.

الغربة في النص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية (طبقية) ولا على قهر أو قمع سياسي. ولا تقارب وضعاً اقتصادياً مأزوماً، أو تشي بانفصام بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. وأما الاغتراب الناشئ عن تحويل الإنسان إلى آلة، فهو تعبير عن نزعة كوسموبوليتية (كونية) همّها الإنسان وهي حالة نادرة في النص المسرحي الكويتي، الذي شغله الواقع الكويتي بطيفه الاجتماعي، أولاً وقبل كل شيء.

الهوامش

1 النصوص مطبوعة على الآلة الكاتبة وموجودة في مكتبة مسرح الخليج العربي.
2 سليمان الحزامي. مدينة بلا عقول. بيروت. دار العودة. أكتوبر ١٩٧١.
3 المصدر السابق، ص١٣.
4 المصدر السابق، ص١٥.
5 المصدر السابق، ص٢٨.
6 المصدر السابق، ص٢٥.
7 المصدر السابق، ص٩٠- ٩١.

نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي

أ. صدقي حطاب(*)

شهدت الحركة المسرحية الكويتية في النصف الثاني من الأربعينيات والسنوات الثلاث الأولى من الخمسينيات تقديم عدد من العروض المسرحية التي اقتبست من نصوص عربية أو من نصوص معربة. وكان الفضل في هذا لرائد الحركة المسرحية في الكويت حمد الرجيب. لقد كان من بين المسرحيات العربية التي أخرجها مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي (١٩٤٩) ومسرحية «سر الحاكم بأمر الله» لعلي أحمد باكثير (١٩٥٢)، وأخرج من المسرحيات المعرّبة ثلاثا لموليير هي «البخيل» (١٩٤٦)، و«طبيب رغما عنه» (١٩٤٧) و«مقالب سكابان» (١٩٥٢)، وواحدة لتشيخوف هي «أضرار التبغ» (١٩٤٧) (1). ولا نكاد نجد شيئا من هذين اللونين، ما بين عام ١٩٥٣ ومطلع عام ١٩٦٢ بالنسبة للنص العربي، وبين ١٩٦٥/٥/١٠ بالنسبة للنص المعرّب. وفي ١٩٦٢/٣/١٨ قدم المسرح العربي مسرحية «صقر قريش» لمحمود تيمور وأخرجها زكي طليمات، وفي ١٩٦٥/٥/١٠ قدم مسرح الخليج العربي مسرحية «صفقة مع الشيطان» للكاتب الإنجليزي جيروم ك. جيروم (١٨٥٧ - ١٩٢٧) وقد أعدها وأخرجها إسلام فارس. ولعل هذه الندرة هي التي جعلت زكي طليمات يقول في تقرير أعده لدائرة الشؤون الاجتماعية، حين استقدمته في عام ١٩٥٨ لدراسة أوضاع الحركة المسرحية في الكويت واقتراح السبل للارتقاء بها:

«المسرحية المترجمة عن الأدب الغربي ليس لها أثر في هذا النشاط الفني، والمسرحية التاريخية المؤلفة والمنتزعة حوادثها من التاريخ يكتبها مدرسو اللغة

(*) - ولد في كفر صور - طولكرم في فلسطين عام ١٩٣٢
- درس الأدب الإنجليزي في جامعتي القاهرة (١٩٥١- ١٩٥٥) ولندن (١٩٦٦- ١٩٦٧).
- عمل في الكويت ما بين (١٩٥٥- ١٩٩٠) مدرسا ورئيسا لقسم الترجمة ورئيسا لقسم اليونسكو في وزارة التربية (١٩٥٥- ١٩٩٠) ومديرا للثقافة والفنون بالكويت ثم مديرا للمشروعات الثقافية.
- شارك منذ عام ١٩٥٨ وحتى عام ١٩٩٠ في عدد من المؤتمرات والندوات المحلية والعربية والدولية.
- شارك في هيئة تحرير عالم المعرفة (١٩٧٨- ١٩٩٠) وفي هيئة تحرير مجلة الثقافة العالمية بالكويت.
- له عدد من الكتب المترجمة والمؤلفة.
- يقيم الآن في الأردن وقد عمل ما بين عام (١٩٩١- ١٩٩٩) مديرا للثقافة والإعلام في جامعة العلوم التطبيقية، ومديرا لتحرير مجلتها المحكمة ورئيسا لتحرير مجلتها الإعلامية.
- أعد ما ينوف على ٥٠٠ حلقة أذيعت من الكويت ما بين (١٩٧٥- ١٩٨٧) حول المسرح العالمي، وحوارات مع مفكرين، ومن القصص العالمي، والجديد في الثقافة والفن.

العربية بالمدارس، ويقدمها الطلبة وليس فيها من الصياغة الفنية الحقة إلا مسحة مزيفة... إن المسرحية المترجمة من نماذج من المسرح الأوروبي لم تخرج بعد إلى النور، وإن المسرحية التاريخية المكتوبة باللسان العربي لم يصلب لها عود» [٢].

وتغيّرت الحال تماما منذ الستينيات، فقد أخرج زكي طليمات في عام واحد (١٩٦٢) أربع مسرحيات هي على التوالي: «صقر قريش»، لمحمود تيمور، ومسرحيتين لتوفيق الحكيم قدمهما المسرح العربي في عرض واحد وهما «فاتها القطار» و«عمارة المعلم كندوز»، كما قدم في العام نفسه مسرحية «ابن جلا» لمحمود تيمــور. وأخرج طليمات في العام التالي (١٩٦٣) مسرحيتين هما «المنقذة» لمحمود تيمــور، و«مضحك الخليفة» لعلي أحمد باكثير. وأخرج في عام ١٩٦٤ مسرحية «الكنز» لتوفيق الحكيم.

وبعد هذا الفيض من النصوص المسرحية العربية تجيء فترة انحباس استمرت حتى عام ١٩٧٤، فيكون أول الغيث مسرحية لسمير سرحان بعنوان «إمبراطور» (في الأصل: ملك يبحث عن وظيفة)، وقد أعدها باللهجة الكويتية وأخرجها حسين الصالح وقدمها المسرح العربي في ١٠/١٢/١٩٧٤، وتلتها مسرحية «حفلة على الخازوق» لمحفوظ عبدالرحمن (١٩٧٥) وأخرجها صقر الرشود وقدمها مسرح الخليج العربي، ثم مسرحية «سلطان للبيع» (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم (١٩٧٦)، وقد أعدها جعفر المؤمن وأخرجها فؤاد الشطي وقدمها المسرح العربي باللهجة الكويتية، أما مسرحية «مغامرة رأس المملوك» التي كتبها سعد الله ونوس فقد أخرجها أحمد عبدالحليم وقدمها المسرح الشعبي في عام ١٩٧٧. وقدم المسرح الكويتي في عام ١٩٧٨ مسرحية «رسائل قاضي اشبيلية» لألفريد فرج وأخرجها سعد أردش، وفي العام نفسه أخرج صقر الرشود مسرحية «عريس لبنت السلطان» لمحفوظ عبدالرحمن وقدمها مسرح الخليج العربي، وأخرج منصور المنصور لمؤسسة البدر في عام ١٩٧٩ مسرحية «السندباد البحري» لمحفوظ عبدالرحمن. وفي عام ١٩٧٦ قدمت الفرقة القومية تحت رعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» من تأليف ألفريد فرج وإخراج صقر الرشود.

وقد بلغ عدد النصوص العربية في الثمانينيات نحو ٢٠ نصا أي ما يزيد على مجموع النصوص في الستينيات والسبعينيات، ولكن هذا العدد هبط في فترة التسعينيات إلى الربع نتيجة للاحتلال العراقي الغاشم وما تركه من آثار... وهناك عدد من النصوص التي يشار إلى أنها مقتبسة، ولكن لايذكر على وجه التحديد المصدر الذي اقتبس منه النص، وهو في أغلب الظن مقتبسات مصرية اقتبست بدورها من نصوص أجنبية.

وقد شهدت الفترة الواقعة ما بين عام ١٩٤٦ وعام ١٩٥٢ تقديم عروض مسرحية كويتية (في بيت الكويت في القاهرة، وفي الكويت) استقت مادة نصوصها من أصول أجنبية، وقد أشرنا إلى المسرحيات التي قدمها حمد الرجيب. ونجد في قوائم العروض المسرحية في تلك الفترة ذكر مسرحيتين لشكسبير هما «هاملت» و«تاجر البندقية»، وأغلب الظن أن المسرحيتين قدمتا ـ وعلى الأخص الأولى منهما ـ باللغة الإنجليزية ولجمهور خاص. ونجد في نهاية الخمسينيات ترجمة لثلاث مسرحيات لموليير قام بها مترجم كويتي هو محمود توفيق أحمد، وكان يمكن أن ننتظر منه ترجمات أخرى لو لم يرحل عن هذه الدنيا مبكرا. وقد استفاد من ترجمته ـ بعد صدورها بعشرين سنة ـ علي النجادة عندما أعد ترجمته لمسرحية «طبيب رغما عنه» التي أخرجها محمد خضر تحت عنوان «طبيب في الحب» وقدمها المسرح العربي عام ١٩٧٧.

وكانت الانطلاقة الثانية لهذا اللون من الأدب المسرحي، الذي أخذ عن نصوص مترجمة، في عام ١٩٦٥، عندما أخرجت مسرحية «صفقة مع الشيطان»، وتلتها في عام ١٩٦٧ مسرحية «٢٤ ساعة» لروبرتو فيليني التي أخرجها حسين الصالح وقدمها المسرح العربي. وفي العام التالي (١٩٦٨) قدم مسرح الخليج العربي مسرحيتين هما مسرحية «لا طبنا ولا غدا الشر» التي اقتبسها وفاء الصدر عن مسرحية بيرانديللو المسماة «لكل شيء حقيقته» وقد أخرجها عبدالأمير مطر، والمسرحية الثانية هي مسرحية «المرة لعبة البيت» التي أعدها وكوّتها صقر الرشود عن مسرحية هنريك أبسن المسماة «بيت الدمية» A Doll□s House وقد أخرجها منصور المنصور.

وقدم مسرح الخليج العربي في العام التالي عرضين لمسرحيتين أُعدت نصوصهما عن نصوص مترجمة، الأول نص أعده ومسرحه حسين مؤنس عن رواية شتاينبك المسماة «ثم غاب القمر» وقد أخرجها كمال حسين، والمسرحية الثانية لجون فراندت واسمها «نعجة في المحكمة» وقد أعدها سليمان الخليفي وأخرجها صالح حمدان.

وهكذا بلغ عدد النصوص المقتبسة من ترجمات لأصول أجنبية في فترة الستينيات ستة نصوص، وارتفعت في السبعينيات إلى ١٣ نصا، وعادت لتنخفض في الثمانينيات إلى ٧ نصوص، ثم انخفضت مرة أخرى في التسعينيات إلى ٥ نصوص[٣].

ويمكن للدارس أن يتساءل عن السبب أو الأسباب التي دعت المعد أو المخرج إلى اختيار نص بعينه، فهناك عدد من هذه النصوص تنتمي إلى كتاب لا يعدون من أعلام المسرح، وحتى عندما يكون صاحب النص عَلَماً فإن النص نفسه قد لا

يكون أفضل مسرحياته. ولعل من هذه الأسباب قصر النص المسرحي الأصلي فلا يرهق المعد في الإعداد والمخرج في الإخراج ولا يثقل على الجمهور، ومنها قلة عدد شخصيات المسرحية، ما يسهل على المخرج إيجاد الممثلين المناسبين للقيام بأدوار هذه الشخصيات ومنها أن تتناول المسرحية الأصلية قضية اجتماعية لها ما يقابلها في الكويت، ومن ثم يمكن أن تثير اهتمام الجمهور الكويتي وتدفع الكثيرين إلى حضور المسرحية، كما تثير اهتمام وسائل الإعلام، ومنها روح الفكاهة التي يمكن أن تكون مبثوثة في النص المسرحي، ومن ثم يضمن العرض جمهورا أوسع، ومنها ذوق المعدّ وذوق المخرج، ومدى توافر الإمكانات المادية والبشرية لتنفيذ النص، ومنها كذلك مدى تواؤم النص الأصلي - إلى حد ما - مع القيم والتقاليد السائدة في المجتمع الكويتي بشكل خاص. وقد رأينا في أكثر من نص مسرحي مقتبس تدخل المعد في هذا النص بالحذف والتبديل ليقدم على خشبة المسرح في الكويت.

وإذا كان أي نص أدبي يعبّر بالضرورة عن ثقافة كاتبه وقيم مجتمعه وتقاليده مهما كانت درجته من العالمية، ومهما كان حظه من التعبير عن قيم إنسانية مشتركة، وإذا كنا لا نعترض على أن يقرأ أحد هذا النص كاملا، فلماذا يجعل المعدّ من قلمه مقص رقيب فيبدل ما يظن أنه غير مستساغ في بلده؟ وإذا كان لابد من التدخل، فليكن ضمن أقل الحدود، ومن دون أن يشوه نقل التجربة التي يريد مؤلف العمل أن ينقلها للقارئ وللمشاهد.

لقد شهدت الكويت منذ الستينيات نشاطا كبيرا في مجال المسرح، تمثل في تقديم الفرق المسرحية التي نشأت في تلك الفترة لعدد كبير من الأعمال المسرحية وفي إنشاء معهد الدراسات المسرحية - الذي تحول في منتصف السبعينيات (١٩٧٤) إلى المعهد العالي للفنون المسرحية - وصدور سلسلة «من المسرح العالمي» التي صدر الكتاب الأول منها في مطلع أكتوبر من عام ١٩٦٩ وكان بعنوان «سمك عسير الهضم» لمانويل جاليتش وترجمة محمود علي مكي، وقد صدر في هذه السلسلة أكثر من ٣٥٠ نصا مسرحيا لكتاب ينتمون إلى ثقافات كثيرة ومتنوعة. ومن الغريب أن مدى الاستفادة من هذه السلسلة الغنية في إعداد نصوص تقدم على مسارح الكويت مازال محدودا، على الرغم من أنني أعرف معرفة اليقين أن عددا من المؤلفين والمخرجين والمعدين الكويتيين يتابعون هذه السلسلة وقد استفادوا كثيرا منها في إغناء ثقافتهم المسرحية.

ونعجب حين نستعرض قوائم العروض المسرحية الكويتية من خلوها من أي مسرحيات يونانية أو رومانية (سلسلة من المسرح العالمي غنية بكثير منها) كما يأتي اسم شكسبير فيها على استحياء، ولا ذكر لراسين (Racine) وكورني

(Corneille) وكثير من أعلام المسرح العالمي، وقد علّل صديق ذلك، بأن المسرحيات الكلاسيكية ليس لها صدى المسرحيات الكوميدية، ولذا تركت للمعهد العالي وللمسرح المدرسي.

ولاشك في أن المعهد العالي للفنون المسرحية قدم عددا من أعمال هؤلاء الأعلام ولكن عروضه وعروض المسرح الجامعي تظل عروضا خاصة، وتعليمية بالنسبة للمعهد، ومن ثم فإن أثرها يظل محدودا.

وقد دأبت إذاعة الكويت على تقديم مسلسلات درامية مأخوذة من روائع القصص العالمية العربية والأجنبية. ومن الروائع العربية على سبيل المثال: «على هامش السيرة» و«شجرة البؤس» لطه حسين، و«اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، و«هاتف من الأندلس»، و«فارس بني هلال» و«المعتمد بن عباد» وغيرها، ومن الروائع الأجنبية: «الالياذة» و«الأوديسة» لهوميروس، و«قصة مدينتين» لديكنز، و«لمن تقرع الأجراس» لهمنغوي، و«مرتفعات وذرنج» لإميلي برونتي و«البؤساء» لڤيكتور هوجو وغيرها.

وقدمت إذاعة الكويت أيضا على مدى سبع سنوات (١٩٧٧ - ١٩٨٤) برنامجا أسبوعيا مدته ساعة بعنوان «من المسرح العالمي»، وقد ضم ٣٥٠ حلقة واشتملت الحلقة على تعريف بالمؤلف وتلخيص لإحدى مسرحياته وتقديم مشاهد من المسرحية ونقد لها.

١- بيت الدمية

ونود أن نستعرض هنا بعض هذه المسرحيات ذات الأصول الأجنبية التي أُعدت لتقدم على المسرح في الكويت. ومن أوائل هذه المسرحيات: مسرحية «بيت دمية» للكاتب النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨- ١٩٠٦) التي كانت قدمت لأول مرة على خشبة المسرح النرويجي في عام ١٨٧٩ وأثارت ضجة لدى النقاد، ولكنهم اعتبروها في النهاية عملا طليعيا في التعبير الدرامي عن حقوق المرأة وكفاحها من أجل استقلالها ومن أجل المساواة بالرجل [٤]، «كما تواصل المسرحية تصوير ابسن الدرامي للصراع الأساسي، صراع الفرد ضد الجمهور، والنزاهة الشخصية إزاء قشرة التقاليد وصدأ الأعراف والاهتمامات الاجتماعية» [٥].

وتتلخص أحداث المسرحية التي تجري في ثلاثة أيام (هي ٢٤ و٢٥ و٢٦ ديسمبر) في أن تورڤالد هيلمر المحامي والمخلص في عمله قد رُقي ليشغل وظيفة مدير أحد البنوك وهو حدث هللت له زوجته نورا لأنها تستطيع أن تنفق شيئا من المال أكثر مما كانت تفعل في الماضي على احتفالات عيد الميلاد. ولكن زوجها الذي يعاملها كأنها مازالت طفلة ويناديها بـ «بقرتي

الصغيرة»، وبـ «حسوني الصغير» و «سنجابي اللطيف»، يحذرها من تبديد المال خصوصا أنها لا تنفك تطلب منه.

ونعلم أن نورا – التي مضى على زواجها الآن ثماني سنوات – اضطرت إلى اقتراض مبلغ من المال لإنقاذ حياة زوجها حين مرض في السنة الثانية مرضا شديدا ونصحه الأطباء بالذهاب إلى إيطاليا للاستشفاء، وأوهمت زوجها أن المبلغ كان من أبيها. وكانت زورت توقيع أبيها على السندات، فيهددها مقرضها كروجستاد بإفشاء السر إذا فصله زوجها من عمله، ولا يلتفت زوجها إلى توسلاتها بعدم فصله ويفصله، فيرسل هذا للزوج رسالة يكشف فيها عن تزوير زوجته (زوجة هيلمر)، فيثور الزوج ثورة عارمة، ويقول لها إنها وقد زورت لا تصلح لأن تربي أطفالهما الثلاثة. ولما عاد كروجستاد وسحب تهديده وأرسل السندات التي تحمل التوقيع المزور، أحس هيلمر بأن عبئا ثقيلا قد ارتفع عن صدره، وبدأ يسترضي نورا وكأن شيئا لم يكن ولكن نورا أحست بإن زوجها كان رجلاً أنانيا لا يفكر إلا في نفسه وأنها مجرد دمية لديه، وأن منزلهما ما هو إلا قفص يسجنها فيه، وعلى الرغم من أنه تشفع لديها بأطفالهما الثلاثة إلا أنها أصرت على مغادرة المنزل في منتصف الليل لتبدأ حياتها الحقيقية.

وعندما عرضت هذه المسرحية في ألمانيا احتجت الممثلة الألمانية التي كانت تقوم بدور نورا وطلبت من إبسن تغيير هذه النهاية وتحت إصرارها غيّرها لتنتهي على النحو التالي: يسحب هيلمر زوجته إلى حجرة نوم الأطفال: «هيلمر: لابد أن تشاهديهم! انظري... إنهم نائمون بهدوء لا يقلقهم شيء. فإذا استيقظوا غدا ونادوا أمهم سيكونون... بلا أم.

نورا (وهي ترتجف): بلا أم!

هيلمر: كما كنت أنتِ في يوم من الأيام.

نورا: بلا أم! (تسقط منها الحقيبة بعد صراع نفسي وتقول) آه على الرغم من أن هذا إثم بحق نفسي إلا أنني لا استطيع أن أتركهم (تكاد تقع على الأرض بجانب الباب).

تنزل الستارة».

ويعلق مترجم هذه المسرحية، الانجليزي بيتر واتس، على هذه النهاية فيقول: «لا عجب إذا وصف إبسن هذا التغيير بأنه «انتهاك بربري»، ورفض إبسن في العام التالي السماح باستخدام هذه النهاية المحورة في عرض المسرحية في إيطاليا (٦).

ويأتي صقر الرشود في عام ١٩٦٨ فيعدّ المسرحية تحت عنوان «المرة لعبة البيت» ويخرجها منصور المنصور ويقدمها مسرح الخليج العربي. يكوّت صقر

مسرحية إبسن باستخدام اللهجة الكويتية، وبتغيير الأسماء، فهذا «هيلمر» يصبح «خالد» و«نورا» تصبح «نورة»، وهذه كريستين «مسز لندي»، صاحبة نورا في المدرسة، تصبح «غنيمة» وهي في الأصل كانت تعمل خارج مدينة أوسلو، وفي النص المكوت كانت تعمل في البحرين مدرّسة وعادت ثانية إلى الكويت، وكروجستاد أصبح فهدا، والدكتور رانك أصبح الدكتور ناصر. ولكن صقر حافظ إلى حد كبير على النص الأصلي حتى أنه استبقى إشارات لا دلالة لها في المجتمع الكويتي في عام ١٩٦٨ (إلا في الحي الشمالي في الأحمدي في ذلك الحين) منها شجرة عيد الميلاد، والحفلة التنكرية التي تقام في عيد الميلاد ورقصة التارنتلا الإيطالية، ويتنبه صقر الرشود أحيانا إلى هذا فهو يستبدل بـ «شجرة عيد الميلاد» المنفضة (ص ٢٤):

نورة : عطني «المنفضة»

نورا : هاتي لي «الشجرة» من فضلك.

نوره (تبدأ نورة بتنفيض الأثاث): خلني أنظف البيت من الغبار.. كلما نظفناه رجع..

نورا (مشغولة بتزيين الشجرة) شمعة هنا... وأزهار هناك..» ويستبدل (في صفحة ٢٨ من النص بالمرفون) المزهرية، وفي الصفحة نفسها يتخلص من وصف الثوب بالثوب «التنكري» ويكتفي بكلمة «النفنوف»، ولكنه يعود في الصفحة التالية فيقول «إن بيت الفواز بيسوون حفلة تنكرية»، ولعل «صقر» قد استبقى هذا لأنه يريد أن يستبقي الإشارة إلى رقصة التارنتلا [٧] العنيفة التي سنرى فيما بعد، (في حفلة آل الفواز) أنها تنفس عن قلق نوره من تهديد فهد، كما كان الذين تقرصهم العناكب السامة يشفون من ذلك الاضطراب العصبي بأداء هذه الرقصة العنيفة. وقد حذف صقر من الحوار الأخير الذي جرى بين هيلمر ونورا جزءا مما دار بينهما وذلك عندما قال لها:

«هيلمر: ألا يجب عليك أن تفهمي أولا مكانك في بيتك؟ أليس لديك مرشد لا يخطئ في مثل هذه الأمور ألا وهو دينك؟

نورا: آه يا تورفالد إنني لا أعرف حقا ما هو الدين».

ويستمر الحوار بينهما على هذا النسق- ولكن «صقر» لا ينقله- على مدى صفحة كاملة من النص الإنجليزي (ص ٢٢٨).

ويلتزم صقر بالنهاية التي وضعها إبسن لمسرحيته، حيث نوره تترك بيتها وزوجها وأولادها لتحقق ذاتها بعد أن أدركت أن خالدا كان يعاملها كطفلة، طفلة عنيدة، وكطائر أليف محبوس في قفص، لقد عرفته على حقيقته، فهو حريص على المظهر، وهو يدين التزوير ولا يقبل به، ولكن عندما يتخلى فهد

عن تهديده يغمض عينيه عن التزوير الذي قامت به نوره ما دام لن يعلم به أحد، وما دام مظهره لن يمسّ ، وهو في النص الأصلي ينكر على كروجستاد Krogstad زميله في أيام الدراسة أن يرفع الكلفة بينهما لأن هذا يمسّ الصورة التي يريد أن يتخذها لنفسه، وقد أصبح مديرا للبنك ورئيسا لكروجستاد، ومن ثم يكون هذا أحد الأسباب التي تجعله يصرّ على فصله.

ونورا في النص الأصلي تعتمد في جمع النقود لسداد دينها على ما توفره من المشتريات وعلى ما تقاضته في «الشتاء الماضي» مقابل نسخ كثير قامت به، وقد حذف صقر هذا النسخ من نصه. ولما طلب كروجستاد من نورا أن تستخدم نفوذها لدى زوجها في إلغاء فصله، نفت أن يكون لها تأثير عليه أجابها:

«كروجستاد: حسنا... لقد عرفت زوجك منذ أيام الدراسة، ولا أظن أن مدير بنكنا النبيل أكثر تصلبا من أي زوج آخر.

نورا: إن تحدثت عن زوجي باستخفاف سأطردك من البيت».

وكان النص المكوّت:

«فهد: أنا أعرف زوجك من أيام الدراسة... ولا أظنه بيرفض لك طلب».

إن اختصار صقر لما جاء على لسان فهد يجعلنا لا نرى فيما قاله سببا يستفز نورة إلى الدرجة التي تهدده فيها بالطرد من منزلها.

لقد كان صقر الرشود أمينا إلى حد كبير في نقل النص الأصلي إلى اللهجة الكويتية، وإذا كانت مسرحية إبسن قد أثارت (عندما قدمت لأول مرة في عام ١٨٧٩) عاصفة من النقد، فإن النص المكوّت الذي قدم عام ١٩٦٨ كان فتحا جديدا في النقل الأمين للنصوص المسرحية الجيدة مع الاشارة إلى أن «بيت دمية» كانت من أحسن مسرحيات ابسن الواقعية.

٢ - سهارى

وفي يناير من عام ١٩٧٢ صدرت عن وزارة الإعلام، ضمن سلسلة من المسرح العالمي ترجمة لمسرحية «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» للكاتب الإسباني بونثيلا Poncella بقلم محمد الأمين طه، ومراجعة عبدالعزيز الأهواني. وفي ١٩٧٢/١٠/١٥ قدم المسرح الكويتي نصا أعده عنها وأخرجه حسين الصالح الحداد تحت عنوان «سهارى». يبدل حسين الصالح أسماء شخصيات المسرحية، فتغدو أسماء عربية فالزوجة أليخاندرا تغدو «سعاد»، وأمها أديلايدا تغدو «شريفة» والوصيفة برتا تغدو الخادمة «فاطمة»، وشقيقة الزوجة الصغرى إليسا تغدو «فوزية»، أما الزوج ماريانو فهو «سالم» في النص المكوّت، وفالنتين يصبح «منيع» والمحامي راؤول

يصبح «أبوعبدالله»، وخطيب إليسا خيراندو يصبح «خليل» وتتبدل أسماء المواقع والإشارات في النص الأصلي إلى أسماء وإشارات أكثر اتصالا ببيئة النص المكوّت.

تبدأ أحداث المسرحية في الساعة الثالثة من فجر ليلة من ليالي شهر مايو (لا إشارة في النص المكوّت إلى الشهر، حيث لم يعد ذكره ضروريا بعد أن استبدل الحداد اسم المسرحية) والزوج يحاول أن ينام، ولكن زوجته تظل تناكفه وتقول له إنها تكرهه ولم تحبه خلال السنوات الست من زواجهما، وأن هذا الزواج كان نزوة منها وأنها تعرف علاقاته الغرامية مع أخريات، وأنها تجد فيه إنسانا تافها وهي امرأة تنتمي إلى عصرها، وتطلب منه أن يطلقها فيعدها بأن يبحث الأمر في الصباح مع المحامي، أما الآن وقد بلغت الساعة الرابعة فإنه يريد أن يذهب إلى منزل عمته لينام.

وما إن يخرج الزوج من البيت حتى يدخل «منيع» من الشرفة، فتفاجأ سعاد به، ويقول لها إنه لص هرب من الشرطة، ويريد أن يختبئ في البيت حتى الصباح. وتنام في حجرة جانبية ويظل هو جالسا في الصالة. وفي الصباح تحاول أن تخرجه من البيت فيقول لها إن خروجه في هذه الساعة المبكرة سيثير حولها الشبهات، ومن الأفضل أن يخرج في الساعة الحادية عشرة كأنه موظف في إحدى شركات التأمين، ويتصل بها زوجها ويخبرها أنه قادم ومعه المحامي لاتمام إجراءات الطلاق، وتأتي أمها ومعها ابنتها الصغرى فوزية وخطيبها خليل، فيدخل منيع إلى الحمام بحجة أنه سباك. ويأتي بعد ذلك الزوج ومعه المحامي ويبدأ المحامي في توجيه أسئلة للزوجة ليبرر إجراءات الطلاق، ولما لم تكن المبررات توجب الطلاق فإنه يقترح على الزوج القيام بأفعال تبرر الطلاق ومنها شتم الزوجة وضربها، ويفعل ذلك فيخرج المحامي والزوج لاتمام الإجراءات بعد أن أخذا شهادة كل من الخادمة والسباك.

ويعود الزوج فيجد السباك مع زوجته فتثور شكوكه ويقرر قتله، ويحاول إطلاق الرصاص عليه فلا ينجح. تتدخل الزوجة فتروي ما حصل، فلا يصدقها الزوج، فيخرج وهو مصمم على الطلاق، أما هي فتبدأ في تذكر حسنات زوجها الكثيرة، فكيف تضيعه؟ وتضع اللوم كله على منيع، وتطالبه من ثم بإن يعيده إليها، وكان الزوج قد اتفق مع منيع على أن يمثل الدور الذي قام به في دخول المنزل من الشرفة، وما قام به في البيت، وأن يبلغه إذا كانت الزوجة ترغب في عودته، وهكذا يعود سالم ويتعانق الزوجان. أما إليسا، التي كانت تريد الطلاق أسوة بأختها، فإنها تستنجد بالآخرين عندما ترى أن

خطيبها يريد أن ينتحر (في النص المكوّت لا نرى فوزية، وإنما التي تتحدث وتستنجد هي الأم شريفة) وتنتهي المسرحية في النصين بمطالبة الخطيب بأن يأخذوا المسدس منه، لأنه يطلق النار بشكل تلقائي.

وإذا قارنا بين النص الأصلي للمسرحية والنص المكوّت، نجد أن المعدّ قد حافظ على حبكة المسرحية، ولكنه في مواضع غير قليلة اختصر الحوار، كما في الحوار الذي يجري بين أليخاندرا (سعاد) وفالنتين (منيع) في ص ٤٨ و٤٩ من الأصل وصفحة ١٠ من النص المكوّت، وكذلك الوارد في صفحة ٥٩، الذي يجب أن يأتي في صفحة ١٥ من النص المكوّت، وفي النص الأصلي يرد عنوان المسرحية «ليلة ساهرة من ليالي الربيع» وقد غيّره المعد، كما حذف مثل هذه الإشارة الواردة في صفحة ١٢١ (ص ٣٧ من النص المكوّت)، كما حذف الخصام الذي جرى بين إليسا وخطيبها خيراندو (ص ١٢٥ و١٢٦)، بل إن إليسا لا تظهر على خشبة المسرح في النص المكوّت، كما غيّر في الحوار الذي تظهر فيه لجلجة خيراندو:

«خيراندو (الذي لا يحسن التعبير عن أفكاره) نعم. الحقيقة... ولماذا حقيقة... الطلاق... الطلاق... حقيقة، ولا شيء أقل من الطلاق.

أديلاندا: لقد سمعته، ولا تنس أن خيراندو في سبيل الحصول على ليسانس الحقوق.

(كانت تخاطب ابنتها أليخاندرا)». (ص ٧٣).

«خليل: (وهو لا يعرف التبرير): «إي والله وأنت صاچة أنا وفوزية ما قط بينا سيرة الطلاق على لسانا».

شريفة: (لسعاد) ما حرام عليك تخلين البنية تتعقد...» (ص ٢٠).

وشخصية فالنتين (منيع) في المسرحية فيها ملامح من شخصية البيكارو في الأدب الاسباني. والبطل البيكارو كما تقول سهير القلماوي ومحمود مكي «أشبه ما يكون ببطل المقامة، فهو في الغالب شخص من أصل وضيع يعيش في بيئة قاسية ويعاني آلام الجوع والبطالة، غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر...»: [٨].

«شريفة (وهي تهز رأسها): ليش چذيه يا منيع.. ماكو مشكلة إلا لك طرف فيها.

منيع: شسوي بيدي... حظي چذيه قرادتي ماكو بلوه إلا أشوف نفسي بوسطها..» (ص ٣٦).

وكأني بالمعدّ كان يحس، عندما أضاف من عنده إلى النص، أزمة في النصوص المسرحية الكويتية عندما تتحدث أليخاندرا مع فالنتين فتقول:

أليخاندرا:... من المعروف أن الطلاق يتقرر... ثم ماذا؟ الواحدة بعد ذلك يستدعيها القاضي ويسدي إليها النصائح في صوت عذب فيقول: «يا سيدة تأملي جيدا الخطوة التي ستخطينها... يا سيدة زوجك يحبك كثيرا..» والواحدة منا تتأثر نوعا ما وتدع دمعة تسقط من عينيها، ثم يدخل الزوج ويقول: «أنت بكيتِ يا حبيبتي...» والواحدة منا تتكر، وهو يصرّ، ويتحدث القاضي ثم الزوج، والكل يرجو ويتوسل، وحينئذ تتظاهر الواحدة بأنها تقوم بتضحية وتقول: «على كل حال... أفعله من أجل الأطفال...» وإذا لم يكن لديها أطفال تضيف «أفعله من أجل الأطفال الذين يمكن أن يجيئوا مستقبلا...».

يوجز حسين الصالح هذا، فيجري على لسان سعاد: «كلنا الحريم نقول چذيه. وبعدما تروح للقاضي ينصحها بكم كلمة وبعدين تقوم تبكي ويجي الريال ويراضيها وبعدين تتظاهر بأنها ضحت تضحية كبيرة وترجع لريليها».

ثم يضيف ساخرا على لسان منيع (لا يرد مثله في النص الأصلي):

«منيع: خوش تأليف، ليش ما تألفين مسرحيات، والله المسارح محتاجة للتأليف.

سعاد: تتطنز؟

منيع: لا والله من صچي، بس على شرط تكون وافية من ناحية العقدة والحبكة المسرحية» (ص ٣٦).

٣ - الثمن

ويقام ما بين ٢٦ مارس و٢ أبريل ١٩٨٨ المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية وترعى وزارة الإعلام في الكويت المهرجان ويعد عبدالعزيز السريع باللهجة الكويتية ـ وبشيء من التصرف ـ مسرحية الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميلر المسماة «الثمن» ويخرج المسرحية فؤاد الشطي(٩).

ولقد أجاد السريع ـ وهو الكاتب المسرحي المتمرس ـ في إعداد النص المكوّت أيما إجادة حتى إنك لا ترى أثراً للعجمة فيه، فقد استبدل كل الإشارات الأجنبية بإشارات كويتية أو عربية، وحذف النصوص التي لا يمكن تطويعها وكان قد اعتمد في إعداده على ترجمة صفاء الشاطر، التي صدرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» في أول يونيو ١٩٧٧، عن وزارة الإعلام مع مسرحية أخرى في المجلد نفسه لآرثر ميلر بعنوان «كلهم أبنائي».

شخصيات المسرحية أربع هي: فيكتور فرانز (منصور الفراج ـ أبو راشد) وهو شرطي برتبة ملازم أول وزوجته إيستر فرانز (وسمية الفراج ـ أم راشد)، عمرها نحو ٤٤ سنة، وأخوه ولتر فرانز (خالد الفراج ـ أبووليد) وعمره ٥٦

عاما، وهو في النص الانجليزي طبيب مشهور، وفي النص المكوّت رجل أعمال كبير ووكيل وزارة، والشخصية الرابعة هي شخصية الدلال جريجوري سولومون (أبوسليمان ـ ابن عجاج) وعمره ٨٩ سنة.

تبدأ المسرحية ومنصور وزوجته وسمية قد أتيا لينتظرا قدوم الدلال الذي يمكن أن يشتري أثاث بيت عائلة منصور، لأن البيت سيهدم، ويبدآن في استعراض محتويات البيت التي تجمعت عبر سنين طويلة ومضى عليها زمن وهي مهجورة، ولا يكتفي السريع بتلك القائمة الطويلة من الأثاث فيضيف إليها «ماكينة خياطة سنجر على كرسيها الخشبي الخاص»، ويقف منصور عند أشياء كثيرة تثير في نفسه ذكريات الماضي، أما زوجته فقد جاءت ومعها آيس كريم (في الأصل شراب، ونعرف فيما بعد من النص الإنجليزي أنها شبه مدمنة)، ويعترض عليها زوجها، لأن هذا الايس كريم (الشراب) يضرها، وتسترجع إيستر (وسمية) ذكريات أحد الساكنين في العمارة، وتسأل زوجها عنه فيحدثها عن مغامراتهما معا وقد حذف السريع هذا الجزء من الحوار (الوارد في صفحة ١٧٧ و١٧٨). ويأتي ذكر لأخيه الأكبر ولتر (خالد) وتلوم وسمية زوجها لأنه لم يطلب من أخيه مساعدته لإكمال تعليمه، ولأنه لا يتصل به، ونعلم منه أنه قد مضى على عدم لقائهما ست عشرة سنة، وأنه اتصل بأخيه أكثر من مرة وكانت السكرتيرة تقول له إنه مشغول، وآخر مرة كانت منذ عهد قريب، بعد أن عزم على بيع أثاث بيت العائلة.

ويصل الدلال ويتحدث إلى وسمية وزوجها منصور، ويثني على جمالها وحسن اختياره، ويأخذ في المرور على الأثاث والوقوف عند كل شيء، وهو يعطي انطباعا بأنه غير متحمس لشراء أثاث قديم ضخم، وأنه يزاول هذه المهنة ليشغل نفسه، فهو الذي جاب أقطارا كثيرة وبلغ التاسعة والثمانين لا يريد أن يصبح اليوم عاطلا عن العمل. وبعد أن يستنفد كل حيلة في التأخير ليبعث الملل في نفسي منصور وزوجته ليقبلا بأي سعر يعرضه يأخذ في سرد حياته الماضية وزواجه أربع مرات. أما منصور فيتحدث عن أخيه الذي وصل إلى مركز كبير، ومع ذلك لم يكن يرسل لأبيه أكثر من مائة روبية شهريا، وما هي إلا لحظات معدودة حتى يدخل خالد (وولتر) فجأة.

وكان الدلال قد عرض ١١٠٠ دينار ثمنا للأثاث واستبخس خالد الثمن كما استبخسته وسمية، ولكن منصور كان زاهدا في المساومة. وكان يريد أن يعطي نصف المبلغ (في النص العربي ربعه) لأخيه، ولكن أخاه كان يرفض ذلك وحاول أن يقنع أخاه بأن يقدر الدلال ثمن أثاث البيت ٢٥ ألف دينار ويكتب ذلك في دفتره، ثم يهبا البيت إلى جهة خيرية فيخصم ثمنه من الضرائب التي يدفعها

خالد، ولما لم تكن هناك ضرائب على الدخل في الكويت، فقد استبدل السريع بحيلة الضرائب هذه بأن يحاول خالد، وهو صاحب النفوذ، أن تستملك احدى الشركات البيت، وتثمن الأثاث بسعر عالٍ ويستلم منصور المبلغ كله، ولكن منصور يرفض ذلك.

وفي أثناء ذلك تجري مصارحة بين خالد ومنصور. يقول منصور إن خالداً لم يرد عليه عندما طلب منه خمسمائة دينار ليواصل دراسته، وتحمل هو وحده نفقات والده العاطل عن العمل ونفقات أسرته، وإن خالدا امتثل لأوامر زوجته. أما وسمية فتقول إنها وأولادها تحملوا المرّ من أجل أن يساعد منصور أباه، كما أنها ومنصور أجلا إنجاب الأطفال لسنوات كثيرة، ويروي منصور قصة إفلاس والده وأثر ذلك في نفسيته (نفسية الوالد) وفي أمه وفي الأسرة كلها، ويخاطب منصور خالداً قائلاً:

«كان عليك واجب هديته وانحشت.. خليت أباك وأمك وخواتك عليّ أنا الطالب الصغير اللي ما بيده حيلة... طعت زوجتك بنت الحمولة ودست على كل شيء.. أشوفها نفعتك، الله ما يطق بعصا».

ويحدث خالد أخاه منصور عن الأزمة العنيفة التي مرّ بها، والتي جعلته مثل فاوست يبيع روحه للشيطان من أجل تحقيق مكسب مادي، ويعترف له بذلك الصراع العنيف الذي أحسّ به:

«خالد:... من أول حياتي كنت طموح... ودي أصير أحسن الناس وبأي وسيلة، ومع الأيام تحس أنك ودك تتخصص في شي.. تلقى الشي هو اللي تخصص فيك تصير... مثل الآلة... آلة تنهب من الناس فلوسهم، آلة تستولي على الشهرة... وتالي تحس إنك غبي... لأنك آلة... قوة... القوة تخليك تتوهم إن الناس تحبك وتقدر مواهبك، وإذا بغيت الصج تلقاهم يخافون منك.. وتصير حياتك كلها مبنية على الخوف والنفاق.. وصلت الحالة فيني إلى الإدمان.. وفي ليلة شلت السكين ودخلت على أم عيالي أبي اقتلها.

وسمية: يا حافظ يا عقايل الله... لها الدرجة.

خالد: نعم لها الدرجة يا بنت عمي.. جنون.. أشوف وأعيش على الخوف شي تسميه الطموح والحذر وجمع الفلوس.. إنت أخوي يا منصور.. إنت اللي ساعدتني على فهم الحقيقة.. حقيقة نفسي... لأنك سويت اللي لازم تسويه ولا تنبهت إلا يوم إني طحت مريض ـ حسيت إنك أحسن مني ـ وعرفت شلون تحمي نفسك وحياتك ـ إنت اخترت الاختيار الصحيح.

وسمية: خالد الله يهداك.

خالد: صدقيني وسمية.. رجلك اختار حياة صحية.. والحياة الصحية صعبة.. وتكلف.. أنا ما رديت على مكالماتك لأني كنت خايف.. أنا سنين طويلة أركض ورا الفلوس والمكانة الاجتماعية وكل ما عداهم دُسته بريولي. كنت أركض كأني في سباق... أبي أتفوق على الكل ـ وفجأة حسيت بالخوف ـ خوف خلاني أرتبك وأفقد ثقتي بنفسي.. فزع شل إيديني وراسي وطموحي..».

وشخصية خالد هنا شخصية أمريكية خالصة وهي أبعد ما تكون عن الشخصية الكويتية أو العربية.

لقد اندمج خالد في سباق التكالب على جمع الثروة والمال وانتهت حياته العائلية بطلاق زوجته وبالشعور بعدم الرضا، وهو يحاول أن يصحح ما فات بأن يوجد لأخيه عملا محترما، بعد أن يحال إلى التقاعد، ولكن الجرح الذي كان في نفس منصور كان عميقا فيرفض كل مساعدة من أخيه:

«لا مشكور.. جزاك الله خير... أنا بهمتك ما كملت تعليمي... إنت شتحكي... تبي تمحي ثماني وعشرين سنة بكلمة واحده... كل شيء له ثمن... وكل إنسان لازم يدفع، وأنا دفعت الثمن كله، وما بقي عندي شيء.. مثلك أنت.. تراك هم دفعت، مهو كذيه؟ طالع حالك.. لا زوجة ولا عيال ولا حياة طبيعية.. تلهث الليل والنهار ولا أنت ملحق...».

ويخرج خالد غاضبا، ويعطي الدلال لمنصور ألفا ومائة دينار ثمن الأثاث، ويخرج منصور وزوجته بعد أن يباركا للدلال ما اشترى، ويدير الدلال أسطوانة قديمة ـ أسطوانة الضحك (أغنية محمد فوزي)... ويضحك والدموع في عينيه رافعا صوته بيأس في الهواء».

ولا يفوت السريع وهو يكوّت النص الإنجليزي أن يدخل- دون إقحام مفتعل ـ موضوعات كانت تشغل الناس في تلك الفترة:

«إيستر: ... أرجع بذاكرتي إلى الوراء أثناء الحرب حينما كان كل رجل مغفل يجمع النقود ـ هذا هو الوقت الذي كان يجب فيه أن تترك عملك ـ وكنت أعلم ذلك.

فيكتور: كنت أريد أن أترك العمل وأنت اللي انزعجت من ذلك.

إيستر: لأنك قلت لي إنه سيحدث تدهور اقتصادي بعد الحرب».

ويضع السريع الفكرة بالصيغة التالية، ملمحا إلى ما كان يجري في سوق المناخ:

«وسمية:... عندما أرد وأتذكر السبعينات والناس تبيع الجناسي ـ كانت فرصتك ـ كل الناس هدوا الوظايف ـ كان ذاك الوقت هو المناسب، يا ليتك تارك شغلك في ذيك الفترة ـ كان لازم أضغط عليك.

منصور: تذكري عدل.. أنا اللي بغيت أهد الشغل وانتي اللي قلتي لا.
وسمية: لأنك خوفتني، قلت لي: اللي قاعد بيصير مهو معقول كأنه قمار. أنا خفت».

٤ ـ طبيب في الحب

لقد اهتمت الحركة المسرحية الكويتية بشيخ كتّاب الكوميديا في العالم ألا وهو موليير، وقد رأينا أن حمد الرجيب قد أخرج في عام ١٩٤٦ مسرحية «البخيل» وأن آخر إخراج لمسرحية موليير (في الكويت) كان في ٢٠٠١/٤/١٧ حين قدم المسرح العربي مسرحية «مربي الزوجات» (مدرسة الزوجات) وهي من إعداد وإخراج أحمد الشطي، وقد قدمت ضمن فعاليات مهرجان المسرح الخامس، وبين هذين التاريخين قدمت مسرحيات موليير التالية: «طبيب رغما عنه»، و«مقالب سكابان»، و«الثري النبيل» (تحت عنوان «الله يالدنيا» من إعداد ثلاثي المسرح وإخراج عبدالعزيز فهد -مسرح الخليج العربي ١٩٦٧-، ومرة ثانية تحت عنوان «ديرة بطيخ» من إعداد براك البراك وإخراج أحمد الشاهين - المسرح العربي ١٩٧٠). وأعاد علي النجادة إعداد مسرحية «طبيب رغما عنه» تحت عنوان «طبيب في الحب» وأخرجها محمد خضر وقدمها المسرح العربي في عام ١٩٧٧.

واهتمام المشتغلين بالحركة المسرحية في الوطن العربي بموليير بدأ قبل هذا بنحو مائة عام، فهذا مارون النقاش (١٨١٧- ١٨٥٥) يقدم في بيته في أواخر سنة ١٨٤٧ مسرحية «البخيل» [١٠]، وأول ترجمة لمسرحية «طبيب رغما عنه» كانت بقلم محمد مسعود، تحت عنوان «الجاهل المتطبب» ونشرت عام ١٩٨٩. وكثرت بعد ذلك ترجمة مسرحيات موليير وتتابعت حتى أن بعضها ترجم نحو عشر مرات، وأحيانا تحت عناوين مختلفة، فمسرحية Le lui Medecin Malgr□ ترجمت اضافة الى «طبيب رغما عنه»، كالتالي: «الطبيب المتطبب»، و«الطبيب المغصوب» و«طبيب في الحب»، و«الطبيب العاشق».

وسنتناول هنا المسرحية الأخيرة التي أعدها علي النجادة تحت عنوان «طبيب في الحب» (طبيب رغما عنه)، التي كتبها موليير في عام ١٦٦٦.

نرى في المسرحية مارتين (فريالة) زوجة سفاناريل (إبراهيم ـ عوعو) الحطّاب البسيط (في النص المكوّت عاطل عن العمل) وقد قررت أن تنتقم من زوجها لأنه اعتاد على ضربها، فلما صادفت خادمين يبحثان عن طبيب لمعالجة لوسند (ليلى) ابنة سيدهما جيرونت من البكم الذي أصابها فجأة قالت - الزوجة - لهما إن سفاناريل (إبراهيم) طبيب لامع وحذرتهما من إمكان إنكاره

لهنته على الرغم من أنه صنع معجزات في الطب، وأنه قد لا يستجيب لهما إلا إذا ضرباه ضربا شديدا. وهكذا كان، إذ لما التقيا به وخاطباه قائلين: «يا دكتور» أنكر ذلك أشد الإنكار، فما كان منهما إلا أن ضرباه مثنى وثلاث ورباع إلى أن أمّن على ما يقولان وأقنعاه بالعصا أنه طبيب، فأخذاه إلى سيدهما جيرونت (ومعنى الكلمة الفرنسية الشيخ الخرف) والد لوسند.

وأسرَّت جاكلين (أم ناطح ـ المربية) لسفاناريل بسر مرض لوسند، وهو إصرار أبيها على ألا تتزوج من الشخص الذي تحبه وهو لياندر (قيس). ويطلب سفاناريل ـ الطبيب المزعوم ـ بأن يصاحبه متخفيا بزي صيدلاني ويقابلان الفتاة فتعود إليها قدرتها على الكلام، ويضطر الأب، بعد تردد طويل، إلى الموافقة على اقترانها بحبيبها. وهذه النهاية في النص المكوّت تختلف عنها في النص الأصلي. ففي النص الأصلي يعفو الأب عن العاشقين بعد أن عادا من هربهما من تلقاء أنفسهما وبعد أن أخبر العاشق الأب بأنه قد تلقى رسالة علم فيها بأن عمه قد توفي فورث عنه جميع ممتلكاته فيقول الأب: «سيدي، إن أمانتك قد غمرتني، وإنه ليسعدني أن أزوجك ابنتي» [11]. أما في النص المكوّت فإن تدخل شقيق الأب (أبو يوسف، لا وجود له في الأصل) هو الذي يحسم المسألة، إذ يخرج من البيت وهو يقول لأخيه:

«أبو يوسف (يقف في طريقه ويمسك به من كتفه): لا... راح تتزوج الشخص المناسب لها (يلتفت إلى قيس) روح الحين ومر عليّ بالبيت، (... وإلى ليلى) وأنت تعالي معاي، (ثم ينظر لأخيه) وأنت خلي فلوسك تنفعك (يخرج مع ليلى وقيس)». ولا يكتفي المعدّ بهذا بل يجعل خادمي الأب يتركان خدمته ويغادران المنزل ويظل وحيدا منكرا لما حدث.

لقد حرص المعد على أن يأتي بنص مكوّت حتى لو أضاف من عنده حواراً أو عبارات لم ترد في النص الأصلي، سفاناريل يستشهد بأرسطو في قوله: «إن المرأة أسوأ من الشيطان» (ليس من الضروري أن يكون أرسطو قد قال مثل هذا القول، وإنه من قبيل تعالم هذا الحطاب البسيط) فيأتي الحوار في النص الجديد كما يلي:

«عوعو: أوه ياكره الريال لين صارت له مره... صدق حلاوي ماي الزعفران يوم إنه قال المرأة أشر من إبليس.

فريالة: طاح حظك إنت ويّا مُلاك ماي الهيل.

عوعو: ماي الزعفران من فضلك.

فريالة (بسخرية): توّك كبرت بعيني... الحين ما لقيت إلا ملا حلاوي ماي اللومي علشان تستشهد لي بكلامه... إلخ» (ص ١).

ولكي يضفي الصبغة المحلية نسمع ما قاله سفاناريل وهو يرد على زوجته وهي تسخر من ذكائه:

«سفاناريل: أجل إنني ذكي، هات لي حطابا يستطيع أن يجادل كما أجادل، حطابا خدم ست سنوات في عيادة طبيب مشهور، وحفظ مبادئه عن ظهر قلب منذ أن كان صبيا». وقد تحول إلى ما يلي:

«عوعو:... قولي لي عمرك شفتي ريال معروف مثلي عايش ست سنوات في السرّة، وخمس سنوات بين مراكب الميناء يتاجر بأفخر وأحسن أنواع المشروب.. وفوق هذا كله حافظ من صغره الكتاب السحري في الطب البيطري عن ظهر قلب».

ومرة أخرى يعطي المعد نصا ذا صبغة محلية إذ تقول الزوجة:

«فريالة: (بحسرة) ويحسدوني الناس على عيشتي... كل ما قالوا قالوا اللي عندك بيت وريّال يكدّ.. ما يدرون أن عندي واحد عايش ومعيشني معاه على جيس الحكومة.

عوعو: عن الغلط.. عن الغلط يا مرة.. اشفيها لين عشنا على جيس الحكومة محنا عيالها وبعدين الشؤون ما تقصر كل شهر تعطينا ١٢٠ دينار شتغبرين في هالأربعين دينار؟» (ص٢ ــ ٣).

والمشهد التالي نموذج على براعة موليير في الحوار الكوميدي وقد بالغ المعدّ في نقله إلى اللون المحلي حتى أنه استخدم الشتائم:

كانت فريالة قد استفزت زوجها فهددها بالضرب فلم ترتدع فأخذ يضربها ضربا شديدا وهي تصرخ حتى جاء جارها لنجدتها.

«الجار (أبومتيح): هاها اشقاعد تسوي؟ تف عليك وعلى وجهك، استح اخجل قاعد تطق مره.

فريالة: (تدفع بيدها الجار إلى الخلف ثم تصفعه) وانت اشعليك آنه قايلة يطقني..

الجار: (مندهشا) ها... أنت قايلة له؟

فريالة: أيه نعم.. آنه قايلة له يطقني.. عندك مانع يا أبومتيح؟

الجار: (مبهوراً) لا آنه ... لا آنه غلطان... آنه غلطان اللي دخلت بينكم

فريالة: ويوم إنك تدري إنك غلطان ليش تدخل عصك في شي ما يخصك؟

الجار: آنه المفروض اخليه يشق راسك ويكسر اضلوعك.. وأنا أقعد عدالكم اتطمش عليكم.

فريالة: الصراحة إنك ما تستحي على وجهك.. تبي تمنع ريلي من أنه يأدبني؟».

ويستمر الحوار على هذا النحو بين الثلاثة فينصرف الجار ويحاول عوعو

أن يصالح زوجته فتتمنع في البداية ثم ترضى عنه فينصرف إلى النوم في النص المكوّت (إلى الغابة ليحتطب في النص الأصلي).

وعند الحديث بين الخادمين فرهود وأبوناطح عن علة ليلى يضيف المعد إلى النص نقدا للأطباء يتفق مع روح نقد موليير، يجيء على لسان الخادمين:

«أبوناطح:... عجز عنها كل الأطباء اللي في الصحة..

فرهود: ما دام بعضهم يطل في وجهها ويكتب لها دواء من غير ما يفحص عليها.. وبعضهم يكتب لها دواء ما يشربونه ثلاثة أنفار من غير ما يشوفها.

أبوناطح: اشلون جذيه؟

فرهود: معارف أبوليلى وايد.. رنة تلفون والا مخازن الأدوية كلها عنده في البيت.

أبوناطح: المفروض أبوها يدزها لندن علشان تتعالج اهناك.. بدل ما يلعبون فيها أطباءنا اللي اهنيه ويسوون عليها تجاربهم الخاصة» (ص ٦).

وبينما كان الخادمان يبحثان عن طبيب يمكن أن يعالج ليلى يمرّان ببقالة فيتوقفان عندها ويجري حوار طريف ـ على مدى صفحة كاملة (ص٧) ـ بينهما وبين صاحب الدكان، الذي يتبين من لهجته أنه فلسطيني، ثم تأتي فريالة لتشتري على الحساب فيعاتبها على تصرّفات زوجها السيئة وهو سكران، هذا الحوار لا وجود له في الأصل.

وعندما يسألانها إن كانت تعرف طبيبا ماهرا لعلاج ليلى تجد الفرصة سانحة لتنتقم من زوجها، فترشدهما إليه وتقول إنه لا يعترف أنه طبيب إلا إذا بولغ في ضربه، ولكنه يصنع المعجزات: «واحد من اليهال طاح من البرج السياحي وجان تتكسر ايده وريوله وظهره ورقبته وانشق راسه.. وجان يدهن ايدينه بمرهم خصوصي.. ولا أخذ له، إشوي إلا والولد يبكي على أمه يبي قرقاشة».. وتضيف معجزة أخرى: «ما دريتوا عن الريال اللي مات وطلعوا له شهادة وفاة.. ادفنوه وعقب ست ساعات ودوا له رفيجنا ورداه للحياة»، وفي الأصل: «ألم تسمعوا بنبأ المرأة التي ظلت مسجاة ست ساعات على اعتبار أنها ميتة.. ثم جيء به فسكب نقاطا من دواء في فمها، وما هي إلاّ [لحظات] نهضت وأخذت تتمشى في الحجرة وكأنه لم يحدث لها شيء».

ولما قالت للخادمين إنهما يحتاجان إلى ضربه ضربا شديداً علق أحدهما بلهجة خادم هندي قائلا:

«فرهود: مو آنه أخاف يصير طق وبعدين يصير تسفير»، (كأن بالمعد قد نسي هذا عندما جعل الخادم يقول في ص١٥ بلهجة بدوية: أنا شاهد انك صاح) وإن كان المعدّ لم يلتفت إلى ما تعمد أن يظهره موليير من هبوط ثقافة

أبي ناطح فجاءت لفتة ركيكة عن عمد. (كما عبّر عن أصله وأصل زوجته الريفي باللهجة الفرنسية الريفية وقد راعى المترجم الانجليزي ذلك).

أما في النص المكوّت فإن اللهجة واحدة على ألسنة جميع الشخصيات باستثناء الخدم أحيانا.

وحديث الخادمين فيما بعد عن معجزات هذا الطبيب يعكس ما كان موليير يحاول أن يسخر منه في مسرحياته من تلك الهالة الزائفة التي يضفيها الجهلة على المتعالمين وعلى بعض الأطباء الدجالين:

«أبوناطح: إيه والله.. علمه طوى كل البلاد.

[يضيف المعدّ: مقالات للصحف.. مقابلات في الإذاعة والتلفزيون.. محاضرات في الكليات والجمعيات التعاونية والبقالات الطبية].

ومن المشاهد الممتعة في كوميديتها محاولة عوعو إغواء مرضعة ليلى أم ناطح وغيرة زوجها، وإن كان المعدّ قد خفف بعض العبارات للضرورة العرفية، وتجاوز هذا القيد في الحديث عن علاقة الطبيب المزعوم عوعو بالخمرة، فهو كما تصفه زوجته«خمار زمار» (يقضي ليله ونهاره بين الخمر والقمار) «عايش ست سنوات في السرّة وخمس سنوات بين مراكب الميناء يتاجر بالخمر وأحسن أنواع المشروب»، وهو يصف العلاج لليلى فيقول: «نوكلها تشريبة خبز وعرق ... وأنا مستعد على اختيار النوع الممتاز.. وفوق هذا أشرف على علاجها طول هالمدة (على حدة) شرب ومزة كل ليلة جمعة ببلاش» ولما يعترض والد ليلى على اسقاء ابنته خمراً يقول له: «بصراحة العرق هذا أبيه لي آنه.. شرب العرق يبعد الأرق» وحين يهم بالانصراف بعد أن وصف الدواء يسأله أبوليلى إلى أين هو ذاهب؟ فيقول: «رايح المزرعة».. ثم يستدرك فيقول: «أقصد الغيادة».

وإذا كان موليير قد أجرى على لسان الطبيب المزعوم كلاما غير مفهوم هو خليط من الفرنسية واللاتينية والإغريقية والعبرية كأنه رطانة طبية، ليوهم الآخرين بسعة علمه، فإن النص المكوّت قد خلا مما يقابل مثل هذه الرطانة إلا في موضع أو موضعين حيث نسمعه يتكلم كلاما غير مفهوم (ص ٤٠).

وعندما يجيء أبوناطح ليقول: «عمي، عمي، نحن في ورطة. لقد هربت ابنتك مع قيس، هذا الذي جاء كصيدلي، والدكتور هو الذي دبّر العملية» نرى أن المعدّ قد بسط هذه الجملة على صفحة كاملة (ص ٤٤) ونجد الأب يظن بعد أن سمع كلمتي «عمي، عمي» أن ابنته قد ماتت فيحزن، ويبكي الجميع إلى أن يقول فرهود: «المرحومة انحاشت». وإذا كان [المعد] قد أدخل من عنده زوجة الدكتور المزعوم، وقد جاءت تبحث عن زوجها مع الجار (صفحة ٤٦ ـ

٤٨)، فإنه قد حذف مشهداً في أول الفصل الثالث حيث يأتي ثيبو وابنه بيرين ليصف لهما علاجا لزوجة ثيبو أم بيرين المريضة بمرض النفاق فيصف لهما«نوعا خاصا من الجبنة يحتوي ذهبا ومرجانا ولؤلؤا وبعض العناصر الثمينة الأخرى».

ويقحم المعدّ في النص المكوّت أبياتا من الشعر يجريها على لسان قيس حتى ليخيل لنا أننا أمام قيس بن الملوح وليس لياندر موليير (ص ٣٢)، ويجري مثل هذا على لسان أم ناطح حين تردد جزءا من أغنية مصرية (ص ٤٥).

٥- مربي الزوجات

وقد أعدّ أحمد الشطي وأخرج مسرحية «مدرسة الزوجات» وجعلها تحت عنوان «مربي الزوجات» مستوحاة من «مدرسة الزوجات» لموليير وقدمها المسرح العربي في ٢٠٠١/٤/١٧ ضمن عروض مهرجان المسرح الخامس.

وهذا النص الذي استوحاه أحمد الشطي من ترجمة محمد م. القصاص لمسرحية موليير نشرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» في يناير ١٩٧١ تحت عنوان: «من الأعمال المختارة ـ موليير ١ : مدرسة الزوجات، مقدمة مدرسة الزوجات، ارتجالية فرساي». ولقد كان الشطي أمينا حين كتب إنها «مستوحاة» إذ يبدو أنها قد استوحيت على عجل لأن مسرحية موليير تستحق إعدادا أفضل في مدى أطول.

نرى في مسرحية «مدرسة الزوجات» التي كتبها موليير في عام ١٦٦٢ «آرنولف» (٤٢ سنة) الذي خبر الحياة البورجوازية الباريسية وعرف أسرار نسائها حتى لم يعد يثق بأي امرأة، ولما كان قد وقر في ذهنه أنه لابد من أن يتزوج فقد تعهد فتاة صغيرة ورعاها إلى أن أصبحت في سن الزواج. وقد حبس هذه الفتاة، وهي «انييس»، ضمن جدران بيته. وأثناء سفره في رحلة قصيرة جاء شاب هو «هوراس» ورأى الفتاة وغازلها فظفر بحبها. وعاد أرنولف من سفره، والتقى هوراس بآرنولف وكان لا يعرفه وأعطاه رسالة من أبيه الذي كان صديقا حميما لآرنولف. وأسرَّ هوراس لآرنولف بحبه للفتاة وبرغبته في خطفها من بيت كفيلها، فثارت ثائرة آرنولف ولكنه كظم غيظه، بل إنه وعد هوراس بأن يساعده في خطته. وفي هذه الأثناء أمر انييس بأن تقذف من يغازلها بالحجارة من شباك نافذتها، ولما جاء هوراس ووقف تحت نافذتها يغازلها ألقت عليه حصاة كانت قد لفت حولها رسالة غرامية.. ودبر هوراس خطة الخطف وأطلع آرنولف على تفاصيلها وقال له إنه لا يدري أين سيخفي انييس بعد هربها من بيت ولي أمرها، فقال له آرنولف إن لديه بيتا

آخر يمكن أن يلجأ العاشقان إليه، ففرح هوراس بهذا، فلما أخذها هوراس إلى هذا البيت وضعها دون أن يدري، في حماية الرجل الذي سرقها من بيته. وقرر آرنولف، الذي أصبح متيما بحبها، أن يتزوجها في الحال، وتأخرت الإجراءات بسبب وصول والد هوراس في الوقت الذي وصل فيه أيضا والد انييس، ويتبين فيما بعد أن هوراس وأنييس كانا مخطوبين منذ الطفولة دون أن يعرفا، وهما اللذان لم يعرفا هوية كل منهما قبل هذه اللحظة، وهكذا تنتهي المسرحية بزواجهما وخروج آرنولف من «المولد بلا حمص».

ويبدأ المشهد عند أحمد الشطي بمنظر فيه قاعة رقص وحانة، وفي المشهد آرنولف وكريسالد يرقصان (حافظ الشطي على أسماء الشخصيات الأصلية وأدار الحوار باللغة الفصحى التي استخدمها القصاص في الترجمة)، وهذا المشهد يختلف عنه عند موليير حيث لا حانة ولا رقص، وإنما هو آرنولف وكريسالد يتحدثان فيقول آرنولف إنه سينهي مسألة زواجه غدا:

«آرنولف: نعم، أريد إنهاء هذه المسألة يوم غد.

كريسالد:... إن ما أقدمت عليه يجعلني ارتعد خوفا عليك، فالزواج بالنسبة لك، ضرب من التهور».

وعكس النص المكوّت الموضوع فإذا بكريسالد هو الذي يحض صاحبه على الزواج وآرنولف لم يحسم أمره بعد:

«كريسالد:... أما أنت يا آرنولف فقد تأخرت بذلك جدا وينبغي عليك أن تتزوج بأسرع وقت ممكن.

آرنولف (متضايقا بعض الشيء): سأتزوج متى وجدت من تستحق شرف الزواج مني».

ولا نرى في الأصل هوراس إلا في المنظر الرابع حيث يلتقي بآرنولف دون معرفة سابقة ولكنه يظهر منذ البداية في النص المكوّت رفيقا لآرنولف يجاريه في مطاردة النساء، وينسى المعد جدية آرنولف وصراحته واستقامة هوراس، كما ينسى المعد فارق السن الكبير بينهما، هذا الفارق الذي جعل انييس تتجه إلى هوراس وتفضله على آرنولف فكيف يمكن أن يقول (كما ورد في النص المكوّت ص١):

«هوراس: اذهب يا متزوج (يعني كريسالد)... أما نحن العازبين (هو وآرنولف) فسنطير كصقرين بين هذه الجميلات حرين طليقين».

وآرنولف في المنظر الأول يتحدث عن الحياة الاجتماعية في باريس، وما يجري من خيانات زوجية واستغفال للأزواج فيقول لصاحبه:

«أليس لي كأحد المتفرجين أن أضحك منها؟ أليس لي أن أضحك من مغفلينا؟».

فيرد عليه كريسالد:

«نعم، ولكن من يضحك من الآخرين يجب أن يخشى بالتالي أن يضحك منه الآخرون.. أرى أنه ينبغي للمرء أن يخشى دائما انقلاب الأوضاع ضده...».

وندرك مدى السخرية في هذا عندما نرى في نهاية المسرحية أن المغفل لم يكن سوى آرنولف، وأن هوراس هو الجسور الذي فاز، وأن هيام آرنولف بالفتاة انييس كان موضع تندّر عند خادميه، ألان وجورجيت، وأن تلك الوصايا الإحدى عشرة التي قرأها لها من كتاب «وصايا الزواج» أو واجبات المرأة المتزوجة ومعها تمارينها اليومية، لم تجد فتيلا، وهو مشهد كوميدي حذفه المعد.

ومن المشاهد الساخرة ذاك المشهد الذي نرى فيه آرنولف والخادمة جورجيت بعد أن عاد من سفره. يسأل آرنولف الخادمة عن مشاعر أنييس نحوه أثناء سفره، وهل كانت تحن إليه فتجيبه بالنفي، فيسألها عن السبب فتقول: «كانت تظن في كل ساعة أنك قد عدت ولم تكن ترى حصانا أو حمارا أو بغلا يمر أمام بيتنا إلا ظنته أنت». ويتوقف النص الأصلي عند هذا في المشهد ولكن الشطي يضيف على لسان آرنولف قوله: «يالبراءتها تكاد لا تفرق بين الرجل والبغل». وآرنولف لا ينفك يهاجم المرأة، «فالمرأة الذكية فأل سيئ»، و«المرأة التي تبرع في الكتابة تعرف أكثر مما يصح أن تعرف»، وهو يريد زوجة «على درجة من الجهل المطلق»... «يكفيها أن تعرف كيف تعبد ربها وتحبني وتتغزل»... «أفضّل امرأة قبيحة الشكل شديدة الغباء على امرأة فارهة الجمال شديدة الذكاء».. «الوفاء يكفي».

وإذا كان الحب يزيل الفوارق بين المحبين فإن آرنولف لم ينس الفارق الاجتماعي (كما كان يخيل له) بينها وبينه فهو يخاطبها في مشهد فات المعدّ أن يأتي به (ص ١٣١ـ ١٣٢) يقول فيه:

«سأتزوجك يا أنييس، فيجب عليك أن تباركي سعادة جدك مائة مرة في اليوم، وأن تتأملي حالة الوضاعة التي كنت فيها، وأن تعجبي في الوقت نفسه بطيبتي، إذ انتشلتك من هذا الوضع المزري، وضع قروية فقيرة لأجعلك ترقين إلى صف البورجوازية المبجلة... يجب عليك دائما أن تضعي نصب عينيك ضآلة الشأن الذي كنت فيه لولا هذه الرابطة المجيدة»، « ... إن جنسك لم يخلق إلا من أجل التبعية، وعلى الرغم من أننا نصف المجتمع، فإن هذين النصفين لا يتساويان بأي حال، فأحدهما هو النصف الأسمى والآخر هو النصف الأدنى...».

في هذه الصورة لآرنولف يبلغ الصلف والغرور لديه أقصى مداه ثم نعود ونراه وهو يحاول أن يسترضيها وأن يغير رأيها فيه بعد أن تقول له:

«الزواج بالنسبة إليك أمر كريه وأليم، وأحاديثك عنه تصوره في صورة بشعة، أما هو، فوا أسفاه! إنه يجعل منه شيئا مفعما بالمباهج والمسرات حتى أنه يثير الرغبة لدى من يسمعه».

«... لم تعمل مثله على أن تجتذب حبي... (إنه) لم يجد أي صعوبة في اجتذاب حبي... إن كل خطبك لا تمسّ نفسي في شيء، تكفي كلمتان اثنتان من هوراس ليصل من قلبي إلى أكثر مما وصلت».

فيرد عليها بتوسل واستجداء:

«لن يكون في الوجود شيء يعدل حبي لك، فما تريدين أن أقدم لك من الدلائل على ما أقول، أيتها الجحود؟ أتريدين أن تريني أبكي؟، أتريدين أن ألطم خدي؟ أتريدين أن أنتزع شعر ناحية رأسي؟ أتريدين أن أقتل نفسي؟ نعم، اطلبي مني ذلك إذا شئت، فإني على اتم الاستعداد، أيتها القاسية، لأبرهن لك على اشتعال قلبي».

ولما وجد أن جميع تهديداته وجميع توسلاته لم تجد فتيلا رضي من الغنيمة بالإياب فأقصى مُناه أصبح بعد أن فاته الظفر بها أن تكتم أمر هواه بها وذلك كما تخيله المعدّ في الحوار التالي:

«آرنولف: أرجوك لا تخبري هوراس أو أي أحد كان عن علاقتك بي، اذهبي معه إلى الجحيم أو إلى أي مكان آخر، ولكن لا تخبري أحدا عن جنوني هذا.

الفتاة: أعدك بأنني لن أخبر أحداً عن مدى جنونك واضطرابك العقلي الذي دام معك ما يقارب الخمسة عشر عاما، ولكن عدني بألا تتحدث معي بهذا الموضوع مرة أخرى».

وكما ابتعد المعدّ في بداية النص المكوّت عن النص المترجم، ابتعد في النهاية أيضا عنه، ففي النص المترجم جلسة مكاشفة يتضح فيها أن آرنولف أيّد صاحبه «ورونت» في أن يزوج ابنه من الفتاة التي اختارها، لكنه لما علم في تلك الجلسة أن تلك الفتاة لم تكن إلا أنييس ابنة شقيقة صاحبه كريسالد أسقط في يده وخرج منفعلا وهو لا يستطيع الكلام.

ونرى في نهاية النص المكوّت أن هوراس لم يعرف ما صنع آرنولف فيشكره ويقول له: «صدقني لن أنسى لك موقفك النبيل معي...» ويخرج هوراس وأنييس ويظل آرنولف وكريسالد:

«كريسالد: لا تحزن يا صديقي آرنولف، ما زال بإمكانك التعويض (كأن بالمعدّ قد نسي أن أنييس في رواية موليير ابنة أنجيليك أي ابنة شقيقة كريسالد).

آرنولف: التعويض.. كم كنت أحمق حين اعتقدت أنني قادر على تنشئة

امرأة صالحة مطيعة لي، حقا كنت أحمق.. ما بها حياة العزوبية.. حرية وسهر ولعب وعدم تحمل المسؤولية، حياة مرحة (نسمع في أثناء ذلك صوت موسيقى راقصة كالموسيقى التي كانت في المشهد الأول.. يبدأ آرنولف بالرقص...).

كريسالد: الرجوع إلى المنزل والزوجة المتسلطة أهون وأشرف (يخرج)».

وليت المعدّ لم يحدث هذين التغييرين في البداية وفي النهاية، وليته أبقى على تلك المشاهد التي يظهر فيها آرنولف وهو يتحدث مع نفسه، فهي إلى جانب متعتها الكوميدية تعرّي شخصيته، يبدأ شامخا متعجرفا فإذا به أمام سلطان الهوى ذليلا خانعا.

٦- حرم سعادة الوزير

لقد وصل موليير القمة في إبداع ما يسمى بكوميديا السلوك، وهو ذلك النمط من المسرحيات «الذي تستمد منه المسرحية طابعها الكوميدي من العادات الاجتماعية (السلوك والأعراف) لمجتمع معيّن وهو عادة المجتمع المسيطر إبان كتابة المسرحية. وهذه الكوميديا تسجل بشكل خاص عيوب الطبقات الراقية مع إعطاء بعض الاهتمام للطبقات الدنيا في تعاملها مع السادة كخدم أو حرفيين أو نحو ذلك» [١٢]، غير أن برانيسلاف نوشيتس BRANISLAV NUSIC (١٨٦٤- ١٩٣٨) الكاتب المسرحي الصربي قد كان مجليا في هذا النمط من الكوميديا، وقد تحدثت عنه «موسوعة المسرحية العالمية» فقالت:

«لقد احتل نوشيتس مكانا دائما في ذخائر المسرح اليوغوسلافي منذ الحرب العالمية الأولى، إنه مراقب حاد البصر في مراقبة سلوك الناس وسقطاتهم، وبارع في خلق المواقف الكوميدية، ورسام كاريكاتيري يعجبه التهكم على النماذج الاجتماعية.. إن الوصول إلى القوة أو السلطة، وبأي ثمن، هو المطمح الرئيسي لشخصياته، ويستحسن أن يكون هذا في شغل مناصب لا يؤدي هو فيها أي عمل ويكفيه أن يوفر له مركزه حياة رغيدة» [١٣].

والمسرحيتان اللتان نقدمهما هنا لنوشيتس تنتميان إلى كوميديا أو ملهاة السلوك، الأولى مسرحية «ممثل الشعب» التي كتبها في عام ١٨٨٣ ولكنها لم تعرض [أول مرة] إلا في عام ١٩٢٢، والثانية مسرحية «حرم سعادة الوزير». وقد نشرت المسرحية الأخيرة مع مسرحية «الدكتور» ضمن الأعمال المختارة للمؤلف في سلسلة «من المسرح العالمي» (وزارة الإعلام - الكويت ١٩٧٨، العدد ١٠٥) ونشرت المسرحية الأولى، «ممثل الشعب» في عام ١٩٨٠ (العدد ١٢٨) والعددان من ترجمة فوزي عطية محمد ومراجعة سمية محمد عفيفي.

وقد أعد مسرحية «حرم سعادة الوزير» وكوّنها عبدالأمير التركي وسعد الفرج وأخرجها عبدالأمير التركي وقدمها المسرح الكويتي في عام ١٩٨٠، وأعد الاثنان مسرحية «ممثل الشعب» وأخرجها سعد الفرج وقدمها المسرح الكوميدي الكويتي في عام ١٩٨١.

في بداية مسرحية «حرم سعادة الوزير» نرى سارة (أم صلاح) تشكو للعمة كثرة أشغالها وضيق الأحوال المادية وتريد أن تستلف مائتي دينار من العمة وتتعهد بسدّ المبلغ عندما يأخذ أبوصلاح إجازة ثلاثة أشهر ويقبض رواتبها [سلفا]، ونرى ابنها الولد المشاغب صلاح وقد عاد وملابسه ممزقة بعد أن تشاجر مع مدرس الحساب، ثم تعود ابنتها مها وزوجها سعود خائبين إذ لم تستقبلهما زوجة الوزير - صديقة سارة قبل أن تصبح زوجة وزير - لتتوسط لسعد ليترقى ويحصل على قرض من الحكومة، وعادت مها مبهورة بما رأت في بيت الوزير «سيارات تجنن وكلها عليها تلفونات»، أما سعود فانطلق يشكو فردت عليه الأم: «الشرهة موعليك، الشرهة علينا اللي أعطيناك بنتنا»، فيرد عليها: «كلمة والثانية وعيرتيني ابنتكم، ما تقوليلي أنا مين بنته ماخذ؟ من مجمعات أبوها، من أسهمه..»..

وفي هذه الأثناء يأتي أبومشاري رئيس قسم الشؤون الإدارية ليقول:

«أبومشاري: ... كنت جاي أبي أقوله ان وايد تلفونات من مسؤولين كبار اسألوا عنه.

سارة: هو وين رايح؟

سعود: مسؤولين كبار شيبون فيه.. عسى بعد مو بايق له بوقة».

ويخرج أبومشاري بعد أن يقول لها إن هناك وزارة جديدة قادمة، ويأتي فراش بعد ذلك يطلب بشت أبوصلاح، وهذا البشت لا يلبسه إلا في المناسبات من معايدات أو تعزيات، ولكن الأمر في هذه المرة أهم:

«الفراش: يوم دخلت عليهم بالدلة.. قال الوزير صب حق عمك بوصلاح قبلي.

سعود: ما تروحين طلعين بشت عمي قبل لا يفلس.

الفراش: روح جيب البشت.. ترى كم واحد بواحد فلّس والسبة تأخير البشت» (في النص الأصلي «القبعة»).

ويجدون البشت بعد بحث طويل ويرسلونه مع الفراش.. وتبدأ أخبار الوزارة تظهر، ولا تصدق مها ما تسمع وتتساءل: «أبوي... أبوي.. أنا.. يعني أنا بصير بنت وزير» فتجيبها أمها: «أي نعم بنت وزير وبنت حرم سعادة الوزير».

«مها: والله يمه ماني مصدقه.. (بفرح) أبوي بيصير وزير...

سارة (الأم): واللي صاروا أحسن منه.. واللي كنتوا عندها اليوم الصبح ناطرينها مثل الجلاب أحسن مني.

مها: الله يايمه يعني بنصير.. مثل اللي صاروا قبلنا.. بيصير عندنا أثاث مثل أثاثهم.. بنركب سيارات بتلفونات مثلهم.

الأم: وأحسن منهم.

مها: يعني كل مشاكلنا بتتحل.. وأكيد سعود زوجي بترقى وبياخذ القرض.

الأم: ويع على هاالسعود.. وهذا تعدله ترقية والا يعدله قرض.. هذا لو الله قاسم وانت إلى ما الحين بنت وما تزوجتي جان شوفي الريابيل اللي يتقدمون لك موسعود».

وهكذا وقبل أن يتأكد الخبر بشكل رسمي، نرى الابنة تريد أن يترقى زوجها وأن يحصل على قرض وأن يكون لديهم سيارات فخمة وتلفونات، والأم تريد السيارة الفارهة والتلفون ولقب حرم سعادة الوزير لتغيظ من سبقنها بحمل هذا اللقب.

أما أبومشاري الذي عاد مرة ثانية، فهو مادح للوزير ما دام الوزير في كرسيه، فإذا تبدل صار حاله كما يقول عمران بن حطان:

يوما يمان إذا لاقيت ذا يمن

وإن لقيت معديا فعدناني

عاد ليقول عن أبي صلاح: «والله إنه يسوى عشرة من وزيرنا الأولي» «عليه بشته ووزيرنا الأولي مقلّص وراه..» «عمي بوصلاح الشهادة لله خمس والسات أنا اللي بطلوا له باب السيارة»، «وزيرنا الأولي وصله السياره ووقف بمحله.. والله لا يواخذني جني سمعت إنهم طلبوا له تكسي الخليج» أما الأم فإنها شديدة الغيرة من صاحبتها «دراجا»، وهي مشغولة «بانتزاع السيدة دراجا من المركبة الحكومية حتى ولو ليوم واحد» ثم تستدرك وتقول: «لست متبرمة من السيدة دراجا فإنها امرأة حسنة التربية.. أما السيدة ناتا فيستحيل تصور ما فعلته لتصبح زوجة وزير. أتعرفين أن أمها كانت تؤجر الغرف للرجال العزاب؟ أما هي فكانت ترتب الفراش لهؤلاء الرجال.. إن هناك فارقا بيني وبين ناتا، فقد كانت أمي تعمل خياطة في احدى ورش الخياطة العسكرية، ولكنها ربتني تربية حسنة، كما أنني أنهيت الصف الثالث في المدرسة..»

وعندما يقول لها سعد (تشيدا): «أراك تتحدثين كما لو كنت أنت التي أصبحت وزيرة» ترد عليه قائلة: «إن لم أكن وزيرا فإنني حرم سعادة الوزير.. وعليك أن تتذكر أن هذا أعلى بكثير في بعض الأحيان».

ويعود ابنها صلاح (راكا) من المدرسة ليقول لأمه: إن أباه أصبح وزيرا وقد لقبه

الأطفال «بحلوف الوزير» فتطمئنه بأنه سوف يصادق أطفال «القنصل الإنجليزي»، فيقول لها: «إنهم سبوا أمي أيضا»، فتطلب منه أن يكتب أسماءهم لتنقلهم «جميعهم إلى مجاهل البلاد.. وكل الصف في المدرسة.. والمدرس كذلك، لقد آن الأوان كي يسود النظام البلاد وليعلموا أُم مَن يمكن سبها وأُم من لا يمكن».

ونرى فيما بعد هذه السيدة وقد بدأ يتسرب إليها جنون العظمة فتطلب طبع ٦٠٠ بطاقة زيارة كتب عليها جيفانا (بدلا من جيفكا) بابوفتش زوجة وزير (يعلق تشيدا في سخرية على هذا قائلا: «طبعا لم يعد اسم جيفكا يليق باسم زوجة وزير»). وتذهب إلى عند طبيب الأسنان لتركب طربوشا ذهبيا على سن سليمة تماما، وندرك مدى سذاجتها حين تسألها ابنتها عن السبب فتقول:

«الأم: سؤال غريب؟ فلدى السيدة دراجا سن ذهبية، ولدى السيدة ناتا سنتان ذهبيتان... أما أنا فلم يكن لدي.

تشيدا (سعود): .. حرم سعادة الوزير وبدون سن ذهبية، كيف يكون هذا؟

الأم: طبعا ـ لاشك أنني سأشعر بالخجل لو زارنا شخص محترم، فأضحك أثناء الحديث معه فيكتشف عدم وجود سن ذهبية».

وحكاية السن الذهبية وزيارة طبيب الأسنان لا ترد في النص المكوّت، وجيفكا (سارة) تتحدث إلى تشيدا (سعود) فتقول له (وكأن ابنتها سلعة):

«جيفكا: لقد قررت استعادة ابنتي.. إنك غير مناسب لها حيث أنها الآن لم تعد كما كانت حين تزوجت بها.. استطيع أن أجد لها زوجا أفضل منك.. إن طبيب الأسنان الذي ركبت عنده السن بدأ بالفعل في البحث عن عريس لها، والأكثر من هذا أنه تحدث عنها مع أحد العرسان.

تشيدا: اسمحي لي أن أعرف من يكون صهر المستقبل هذا؟

جيفكا: قنصل فخري.. القنصل الفخري لنيكارجوا... وهو تاجر جلود أيضا واسمه ريستا ثودورفتش (ثليثي)».

وينصحها خالها بأن تعامل الأقارب بالحسنى، فالقاعدة المعمول بها أن كل وزير يعتني بأقاربه أولا ثم بالدولة من بعدهم، وفي نهاية الأمر، فإن كل وزير يرتبط بالدولة من خلال أقاربه. وهذا الخال هو الذي يفاوض تشيدا (سعود) على ترك زوجته، فلما رفض تشيدا التخلي عن زوجته اقترح عليها نقله إلى بلد بعيد (في النص المكوّت فصله).

وإزاء محاولاتها هذه يخترع لها تشيدا قصة صديقه الذي يريد أن يتزوج من امرأة ناضجة وأنه اختارها بعينها لأنه يحبها، ولما اعترضت هذه عليه وقالت إنها متزوجة رد هذا قائلا: «ليس لهذا أهمية، فقد أصبح من الممكن تزويج السيدات وعندئذ قلت له: ولكنها امرأة مستقيمة، فرد قائلا: إذا كانت

مستقيمة لماذا كانت تتلقى خطاباتي الغرامية؟».

(ويمتد الحوار بينهما على أكثر من صفحتين ولا يرد شيء منه في النص المكوّت).

والمشهد الـ ١٦ في الفصل الرابع لا وجود له في النص المكوّت، حيث نرى جيفكا وناتا (زوجة الوزير السابق)، وقد جاءت الأخيرة لتتشفى وتشمت بصاحبتها، تقول لها عندما كان زوجها وزيرا كان الكل من حوله، وكان البيت عامرا بالزوار والأصدقاء إلى درجة أن المقاعد وفناجين الشاي لم تكن تكفي.. ولكن عندما لم يعد زوجها وزيرا انفض الجميع من حولها، بل يتظاهرون بأنهم غرباء حتى الأقارب منهم، وحين تتظاهر جيفكا بأنها لا تكترث لبقاء المنصب أو زواله تقول لها: «دعك من هذا الكلام، فكونك زوجة وزير أمر يدخل السعادة في النفس.. فلديك مركبة حكومية.. وسجاير لتبدين أكثر وقارا.. وألوان كثيرة من التكريم والمعاملة الأكثر رعاية».

إن نبأ إعلان توزير أبوصلاح يحدث انقلابا جذريا في حياة زوجته وفي حياة أقاربها. تبدأ بابنتها وبزوج ابنتها الذي لم تعد ترى فيه الصهر المناسب وتطلب منهما أن ينادياها منذ هذه اللحظة بلقب «حرم سعادة الوزير»، وهذا خالها مجبل الذي نرى في أول المسرحية أنها تتجنب أن تستلف منه، (فهي عندما تسألها العمة: «ليش ما تسلفين من خالك مجبل» ترد عليها قائلة «ويه.. بوصلاح عقب سالفته معاه، قال حتى فلس ما تستلف منه») جاء إلى بيت أبوصلاح بعد أن سمع اسمه في التشكيل الوزاري، ومعه حمّال يحمل صناديق الفواكه والدجاج ويسحب خروفين يسلمهما للخادمة «كهربا» ويقول لها: «اعطيهم ماي صحة» وإمعانا في إرضاء أم صلاح ـ حرم سعادة الوزير ـ نجده يلتفت إلى سعود ليقول له إنه «لا يحبه»، «إنت كفو تاخذ بنت أختي؟» وتتسرب عدوى الارستقراطية الطارئة إلى الخال فيقول لسعود:

«الخال: وبعدين أنت اليوم منت مناسب ناس عاديين، هذه سارة بنت آل مفرع عمتك وسالم آل مفتلت عمك...

سعود: الله أشوف كلكم صرتوا آل..

سارة: طول عمرنا آل وغصب عليك..

ويأتي لها ببشت وببخور ويقول:

الخال: البشت مني لبوصلاح، خليه يداوم فيه باجر، والبخور هذا يتبخر فيه قبل لا يطلع.. وأبيك الليله طول الليل ادهنيه بدهن العود الطيب وانت ديري بالك على صحتك.. انت اليوم منت مرة عادية».

ويتحدث عن الناس الذين بدأوا يلاحقونه بوساطاتهم، وأنه طلب من الخياط أن يخيط لأبي صلاح ١٢ دشداشة... فيعلق سعود بتهكم شديد:

«وينك عنه قبل لا يصير وزير» وتأتي الخادمة مسرعة لتقول: «ستي... ستي... سيدي وصل بعربية عشرين متر بالتلفون». وينتهي الفصل بدخول أبوصلاح الوزير وبترحيب الجميع به إلا الولد المشاغب صلاح:

«الخال: يا حيا الله من طلع موظف ورجع وزير.

صلاح: تسقط الوزارة».

ويدمج المعدان الفصل الثاني والفصل الثالث من المسرحية في فصل واحد، يبدأ الفصل بمطاردة الخادمة للولد صلاح فينهرها خاله بحجة أن صلاح ابن وزير، وعندما يشكو له صلاح من أن مدرس الحساب «قوّمه مرتين» يثور ويقول له: «هو ما يعرف انت من ولده؟»» ويثور لأن السواق قد جاء ليوصل الولد إلى المدرسة فيتصل بمراقب النقليات ويقول له بلهجة الآمر: «يجب أن توصل الولد،» وفي الوقت نفسه يسأل المدير قائلا: «وظفت اللي دزتهم لك عمتك أم صلاح..» فإذا سأله عن مؤهلاتهم قال: «المؤهلات عمتك أم صلاح...»» ولا ينسى أن يتصل بمدير المشتريات ليأمره بارسال قنفات إلى منزله. وبعد ذلك ينادي على الخادمة ليسألها إن كانت قد أعدت لحرم سعادة الوزير أكباد العصافير التي أحضرها لها لتتغذى جيدا: «هذي لازم تتغذى عدل هذي تنام يم وزير، لا باچر يطلقها وتروح وطي».

وبعد أن يخرج الخال ليؤدب مدرس الحساب ويطلب من الخادمة أن تخبر سيدتها بأن مجلس العائلة سيجتمع بها اليوم، تدخل الأم وابنتها وتواصل الأم حملتها على سعود زوج ابنتها وتطلب من مها ان تصرّ على الطلاق منه «لأنه أول شيء ما يناسبنا، ثاني شيء مو من مواخذينا، ثالث شيء يفشل.. صرنا علج بحلوج الحمايل.. سمعيني يا مها.. احنا اليوم لنا مكانتنا الاجتماعية والكل يتشرف إنه يتكلم ويانا.. وألف من خيرة شباب العوايل يتمنونك.. بحفلة الكوكتيل اللي حضرتها ثلاث اللي لمحولي يبونك حق اعيالهم..»». وتقول لها إن أحدهم أعجبها، والبنات اللواتي مثل مها متزوجات سفراء ووزراء مثلها «واللي ماخذه وكيل كلش كلش بيت النازل وكيل مساعد»، وترفض مها فكرة أمها لأن سعود يحبها وتحبه ولا يخونها، فتدبر الأم مع الخادمة حيلة، توقع الخادمة فيها سعود في غرامها، فإذا دخل سعود إلى حجرتها أغلقت الباب، وحينئذ تستدعي الأم الشرطة ليجدوه في وضع مشبوه فتطلب مها الطلاق منه.. واتفاق الخادمة مع الأم كان مقابل وعد بأن تيسر الأم للخادمة الزواج من خطيبها في مصر بمساعدتها ماديا بل وبإحضاره للعمل في الكويت (وهذا المشهد لا مقابل له في الأصل).

ويأتي أفراد العائلة، وقد جاء كل واحد منهم بمطالبه، ويأتي مع العائلة

شخص لا يعرفه أحد منهم ليقول إنه إبراهيم فيزا أخ سارة الأم في الرضاعة وأن أمه شاهه، ويتفنن في إظهار مودته وحبه لها وينقل على لسان أمه قولها «احرص على أختك سارة فسيكون لها شأن كبير»، ويتم تسجيل الطلبات ويتنافس إبراهيم والخال على خدمة سارة. أما الفخ الذي نصبته الأم لسعود فقد وقع فيه الخطيب المحتمل «ثليثي» فتكون الفضيحة ويخرج ثليثي غاضبا ويقسم ألا يرتبط بأحد من أهل هذا البيت.

وهناك مشهد (المشهد ١١، الفصل الثاني ص٩٦ ـ ١٠٩) حذفه المعدان، يدور حول محاولة سارة (جيفكا) أن تتعلم قواعد السلوك الراقي فتتصل بسكرتير وزير الخارجية نينكوفتش ليعلمها هذه القواعد، وكان قد اتصل بها فور إعلان الوزارة ليعرض خدماته في هذا الفن. وبأسلوب ماكر يطلب منها أن تتعلم البريدج «فمن غير الممكن تصور سيدة من سيدات المجتمع الراقي لا تلعب البريدج، وخاصة إذا كنت تنوين استقبال رجال السلك الدبلوماسي في منزلك والسلك الدبلوماسي دون بريدج ليس سلكا دبلوماسيا» وأن تتعلم التدخين، فمن غير الممكن تصور سيدة «المجتمعات دون سيجارة».. و«أن يكون لديك عشيق».. ويعدد زوجات الوزراء السابقين اللواتي اتخذنه عشيقا لهن، ويصعب الأمر كثيرا عليها ولكنها توافق في النهاية لكي تكون من سيدات المجتمع الراقي، وفي النهاية يسألها: «هل تمانعين أن أكتب لك خطابات غرامية»، وتتردد ثم تقول: «اكتب خطابا واحدا، وبعد ذلك سأرى إذا أعجبني فسأطلب منك أن تكتب عدة خطابات»، «حسنا سأكتب لك ما إن أصل إلى مكتبي، وسيكون الخطاب الغرامي بين يديك بعد عشر دقائق».. ويرسل خطابا فتفرح به كثيرا وتتركه على المكتب فيطلع عليه زوج ابنتها، ويسر الأمر في نفسه.

وأهمية هذا المشهد الذي استبعده المعدان هي في تصويره لهذا السلوك البورجوازي المتهافت الذي يثير فينا السخرية والضحك معا، وفي أن المؤلف قد جعل هذا الخطاب الغرامي حجة في التشهير بحرم سعادة الوزير في المقال الذي نشر في إحدى الصحف، بالإضافة إلى اتهامها بمحاولة تزويج ابنتها من زوج غني وهي مازالت على ذمة زوج آخر، وأن هذا العاشق يكتب رسالة عندما يستقيل أبوصلاح من الوزارة (المشهد ١٧ الفصل الرابع) إلى زوجة الوزير فتتسلمها في الوقت الذي كانت فيه عندها زوجة الوزير السابق. تفض جيفكا (سارة) الرسالة وتقرأها فتصاب بالفزع، فتعطي الرسالة لصديقتها لتقرأها، وبعد أن تقرأها تقول لها:

«ـ لقد تلقيت مثل هذه الرسالة تماما فور استقالة الوزارة التي كان زوجي

وزيرا فيها.

ـ آه، آه ـ إنني لا أستطيع أن أفيق من الصدمة.

ـ وهل كنت تنتظرين غير ذلك؟ فإن هذا هو الحب الدبلوماسي.. إن هذا الخنزير الدبلوماسي لا يقدم استقالته إلا إذا كان واثقا من استقالة وزير معين».

وتتحرى الزوجة عن صاحب المقال ويعترف سعود لزوجته بأنه صاحب المقال، فلما استنكرت ذلك يقول لها إن أمها سعت لفصله من عمله، وإنها تتدخل في شؤون الوزارة حتى إن الموظفين يخافون منها أكثر مما يخافون من أبيها. وعندما تعلم الأم بأن سعود هو الكاتب تثور وتريد قتله. وإذا كانت قد جندت كل معارفها في جمع أعداد الصحيفة من السوق فإن أخاها المزعوم قد وجد طريقة أخرى لتستنكر الصحيفة ما نشرت، فقد جاء ومعه خيشة كبيرة فلما وضعها فإذا فيها ابن رئيس التحرير وقد خطفه كنوع من الابتزاز (هذا المشهد لا وجود له في النص الأصلي وحذفه أولى من إبقائه). في هذه الأثناء يدخل أبومشاري ليقول إن أبا صلاح قدم استقالته، وتحاول سارة أن تذهب لتحول بينه وبين الاستقالة، في هذه اللحظة يدخل الولد صلاح وهو يصيح:

«ـ يمه... يمه... (يضحك) أبشركم.. أبشركم.. أبوي رجع بوانيت.

ويدخل أبوصلاح وتبدأ زوجته في لومه فيقول لها:

الزوج: إنت السبب.

سارة: أنا السبب. ليش ما تقول إنت اللي ما صلحت وزير؟ ليش ما تقول هذا السبب، ليش مستحي؟

الزوج: طبعا ما صلحت أكون وزير... لأن لي زوجة مثلك.

الزوجة: يعني الحين.. انت منت وزير.. وأنا ماني حرم سعادة الوزير.. يعني كل شيء طار من إيدينا.. المركبة الحكومية واللوج والعربة الصالون، كل شيء[1]».

لقد انفض عنها الأهل والمعارف، كانت علاقتهم بها علاقة مصلحة، وهذه السيدة «الغلبانة» في بداية المسرحية تتحول إلى امرأة متسلطة متغطرسة تكون سببا في أفول نجم زوجها وبالتالي في أفول نجمها، ولكنها لا تنسى وهي تودع الجمهور أن تحذرهم من أن يلوكوا سيرتها بألسنتهم فقد تعود من جديد حرم سعادة الوزير لأن عمر الفضيحة قصير.

٧ - ممثل الشعب

والمسرحية التالية التي سنتناولها هي مسرحية «ممثل الشعب» لموليير. تبدأ المسرحية في النص المكوّت بمشهد بين الأم والخادمة الهندية فلفلة (لا وجود لهذه الخادمة في النص الأصلي، وهي هنا تعطي لمسة كوميدية ـ شأنها في

هذا شأن الخادمة «كهريا» في المسرحية السابقة، تسأل الأم الخادمة عن ابنتها أمل فتجيبها:

«فلفلة: يعني أنت ما يعرف وين أمل... يعني أنت ما يسمع ما يشوف.. أمل إذا موفي بيت موفي شغل وين يروح»؟

ومن الحوار الذي يدور بينهما نرى أن هذه الخادمة جريئة إلى درجة الوقاحة مع سيدتها. تقول لها: «بس انت وايد لوتي»، وهي تصرخ بوجه أمل وتقول لها: «إنت ما يقول ليش كله يسوي جنجال هني.. انت ليش ما يسمع كلام ماما.. إنت ليش كله يزور ريال.. هذا ريال أخوك... أبوك... ريال مال انت.. انت ماكو عروس بعد... انت..».

كانت أمل تتردد على مكتب المحامي أحمد وهو جزء من بيت الأب أبولهب (يفريم) وقد استأجره أحمد، وتعرب الأم (يافكا) عن ندمها على تأجيره فهي تخشى من أن تلوك ألسنة الناس ابنتها، وهي لا تحب عمة أحمد ولكنها مضطرة إلى أن تجاملها لأنها تخشى ألا تؤدي العلاقة بين المحامي وأمل إلى الزواج: «كل يوم وجهي بوجه عمته، ولا قط جابت سيرتك». وتقول أمل إن أحمد دافع عن أبيها في إحدى القضايا فترد الأم بأنه فعل ذلك مأجورا، ويطول الحوار بين الأم وابنتها، الأولى تهاجم والثانية تدافع إلى أن تقول أمل: «أنا لا يمكن أن أتخلى عن أحمد»، فترد الأم: «لا.. أنت الكلام ضايع معاك.. لكن بيه لك أبو يعرف يربيك».

وفي المشهد التالي يدخل المستشار المصري لطفي ومعه موظفون يحملون رزما من الكتب وهو يقول لهم: «على مهلكو... على أقل من مهلكو... أحسن الكتب دي كتب قيمة... دا أنا حفيت لحد ما جمعتها». ودور لطفي المستشار المؤتمن لا وجود له في النص الأصلي، وهو شخصية طريفة، متعالم، لا يترك فرصة إلا ويتحدث فيها عن أمجاد غابرة يزعمها له ولأسرته، ولقد جاء به الأب ليسهم في حملته الانتخابية، وقد استغرق الأب في الاستماع إلى حديث لطفي عن الانتخابات فلم يلتفت إلى نداءات زوجته المتكررة له حتى أن لطفي ضاق ذرعا بها فقال:

«لطفي: ما خلاص بقى سبينا نتكلم.. دي مش طريقة.. مش طريقة يا مدام.

الأم: انطم طمك الله.. أشوف طالت وشمخت.. يا الله بره... بره.

لطفي: أنا بتهزأ دا أنا كرامتي اتجرحت.. ما تنطق يا سعادة البيه.

الأم: قلت لك اطلع بره لا أبط راسك..

لطفي: أنا خارج... خارج مالكش دعوه براسي.

الأب: انطرني بالديوان يا لطفي لا تروح».

وبعد أن يخرج لطفي تعاتب الأم زوجها لأنه غير مهتم بشؤون بيته ولكنه لا يصغي إليها، وعندما تخرج الأم وتدخل أمل يقول لها إنه يريد أن يفاتحها في موضوع مهم فهي «إنسانة مثقفة وخريجة وواعية». أما الموضوع فهو أن أبرهة (سريتا) المفتاح الانتخابي «لاقاني وأنا طالع من دكاني العامر اللي شريته بقفلية ستماية ألف وصاحت علي الناس، وطق على كتفي وغمز لي... (في الأصل الحوار بين الأم والأب، والذي غمز له هو حاكم المنطقة)، ولما لم تفهم أمل معنى الغمزة هذه قال لها إن «معناها أن كرسيا بمجلس الأمة قاعدين يلمعونه.. لا ويمكن كرسي الرئاسة.. يعني كلها أشهر وأبوك سعادة رئيس مجلس الأمة»، ولكن أمل لا تقتنع بكلام أبيها وتطلب منه أن يلتفت إلى تجارته، ويدع المجلس لمن يصلحون له. ويدخل المحامي وتخرج أمل، ويتم بين الأب والمحامي حوار حول الانتخابات يعكس الفرق بين عقلية جيلين، جيل محافظ وتقليدي، وجيل مستنير وعصري. ويرى الأب أن جماعة أحمد سيهدمون البلد وهم يزعمون أنهم يسعون إلى تقدمه ورفعته.

وبينما تظل لغة المحامي مهذبة نجد الشتائم في لغة الأب وفيرة، وهناك في هذا الحوار إشارات محلية منها حل المجلس وإعادته، ومنها الإشارة إلى الأوضاع الآمنة المستقرة في البلد وروح الأسرة الواحدة.

ويرى الأب إصرار المحامي على موقفه، فيحاول أن يسترضيه ويقول له: «بس أنت فكر بكلامي زين وأنا عمك ترى إلى الحين طعم خبز أمك بحلجي، تحط معاه بيض بعد..». وعبارة «خبز أمك بحلجي» يرددها في ثلاثة مواقف يريد بها أن يكسب ودّ أحمد. يدخل أبوسفيان فيخرج أحمد ونفهم أن أباسفيان جاء ليضمن أصوات أبي لهب وجماعته، ويقول أبوسفيان لأبي لهب: «لاقاني أبرهة وطق على كتفي وغمز لي» ويستنتج أبوسفيان أنه لم يعد أحد يصلح للترشيح للانتخابات لعدم رضا الحكومة عن إعادة ترشيح ممثلها السابق أبي جهل، وأنه كان يمكن أن يفكر في ترشيح أبي لهب ولكن قضية الخمر التي كان يتاجر فيها منعته، فيرد أبولهب: «أنا ما بقت وطردوني يا أبوسفيان»، ويقنع أبولهب أبا سفيان أن يتولى هو (أبولهب) موضوع ترشيح أبي سفيان، فينصرف.

ويرسل أبو لهب لطفي إلى أبرهة ليأتي إلى منزله، وفي هذه الأثناء تدخل الأم وأحمد وعمته لإعلان الخطوبة وإتمام الزواج، ولكن الأب يصر على أن يتم ذلك بعد الانتخابات، ثم يأتي أبرهة ومعه فريق الدعاة ـ الأقزام الأربعة: القاهر والظافر والكايد والمنتصر ـ ويحدثه عن شراء الأصوات، ومن ثم فإنه

يريد منه الآن خمسين ألف دينار وثلاثين كرتون ويسكي، وفي هذه الأثناء يدخل عليهم لطفي وهو يصيح «مصيبة مصيبة أحمد رشح في دائرتك».

وفي الفصل الثاني نرى أمل وأمها تشكوان من نفقات حملة الأب الانتخابية تقول الأم: «اللي عادّتهم أنا ٢٢ صينية طلعت.. مصيبة صابتهم.. ما يشبعون»، وتقول أمل: «والله يمه ترشيح أبوي صار رزق لهم.. هذا خطيبي مرشح ولا قاعد يسوي جذيه..»، والأم قلقة على مكتب أبرهة لأنه أهمله، ولكنها في الوقت نفسه تفكر في حشد الأصوات لزوجها.

يدخل أبرهة على أبي لهب فيجده قلقا، فيحاول أن يبدد قلقه بقوله، إن نجاحه مضمون:

«أبرهة: يا بولهب إنت ريال مرضي عليه ورئاسة المجلس مهي بعيدة عليك.

أبولهب: يا معوّد أنا ما أبي رئاسة المجلس، أبي وزارة.. يعطونا النفط أو الإسكان.. وكثر خيرهم.. واحنا كل همنا المحافظة على الثروة الوطنية.. أو تسكين ها الفقارة المساكين..».

وقد حذف المعدان المشهد الذي يظهر فيه كاتب الجندرمة مع الأب وقد جاء يقنعه بعمليات تزوير الانتخابات لمصلحته وتلفيق تهمة ضد صهره المحامي ثم إخضاع مكتب المحامي للرقابة، ولعل هذه المشاهد هي التي عطلت عرض هذه المسرحية في يوغوسلافيا بعد تأليفها لمدة أربعين سنة.

وبعد أن أقنعه أبرهة بأن نجاحه أصبح مؤكدا، بدأ القلق يتسرب إليه من جديد، لكن في هذه المرة ليس من نتائج الانتخابات وإنما من رهبة الموقف في المجلس، فماذا سيقول حين تتجه الأنظار إليه أو تصغي الآذان له؟، ويهون أبرهة الموقف عليه بأن يغلق باب المكتب ويجلس هو، أي أبرهة، على طاولة الرئاسة ويطلب من أبي لهب أن يقوم ويلقي خطابه. وعلى مدى خمس صفحات نجد محاولات أبي لهب لإلقاء الخطاب (في النص المكوّت يتدرب الأب أمام ابنته أمل)، ثم يطلب من أبرهة أن يتردد عليه في الأيام القادمة لمواصلة التدريب.

ومرة أخرى يقف الأب في موقف صعب حين يأتيه لطفي لينبئه أن أبرهة قادم ومعه أعيان البلد، ولابد من أن يلقي فيهم كلمة ترضيهم.. ويسقط في يده، وتقترح عليه ابنته أن يسحب ترشيحه، لكنه يرفض. ومع اقتراب الجمهور من بيته لا يجد مناصا من أن يسرق كلمة كان أحمد قد أعدها ليلقيها، ويلقي أبولهب كلمة أحمد كما هي، ولا يفطن إلى أن كلمة أحمد تمثل موقف المعارضة وهو ـ أي أبولهب ـ ضد المعارضة ومؤيد للحكومة، وفي نهاية الخطبة يدعو، في النص الأصلي، إلى «خوض نضال عنيف وحاسم ضد

الحكومة القائمة التي تصم آذانها عن رغبات الشعب».. أما في النص المكوّت فإنه يهاجم المفاتيح الانتخابية، الذين يتاجرون بأصوات الناخبين وعلى رأسهم أبرهة.. وفي النص الأصلي لا تلتفت الزوجة إلى ورطة زوجها وإنما تقول له «إن دكانه قد سرق».

وفي الفصل الثالث والأخير من المسرحية نرى المحامي يقرأ ما نشرته الصحف من خطاب أبي لهب، وأبولهب يقطع الحجرة ذهابا وإيابا في عصبية، ويقول إن هذا الكلام مدسوس وإن خطبته استبدلت، ويطلب من أحمد مغادرة داره ويقول إنه سيباشر بإجراءات الطلاق، ويثور على الأم ويعتبرها السبب في هذا الزواج.

وفي مشهد حمّى الحملة الانتخابية والتصويت يدخل لطفي على الأب ليقول له: «الأخبار ما تسرش» فيسأله: «ليش سامع شي، شايف شيء؟» فيقول:

«لطفي: أنا من بعد ما صليت الفجر لغاية دي الوقت وأنا بلف على المراكز الانتخابية، وبراقب كل صغيرة وكبيرة، بصراحة بصراحة.. أحمد وجماعته واكلين الجو.

الأب: عطني الزبدة.. عطني الزيدة وخلصني.

لطفي: يا سعادة البيه أنت لازم تلحق نفسك.

الأب: وأبرهة..

لطفي: سيبك من أبرهة.. وفكر.. فكر ازاي حتواجه الموقف اللي أنت فيه.

الأب: عاد هذا وقته الحين.. شاقدر أسوي والناس قاعدة تصوت.

لطفي: أنا بابا نور الدين باشا، الله يرحمه ويحسن إليه، لما نزل الانتخابات كان في موقف بالضبط زي موقفك دي الوقتي..

الأب: يا معوّد فكنا من أبوك وخلينا في اللي احنا فيه».

ويستمر لطفي في الحديث عن تجربة أبيه، ولا ينسى أن يدخل في حديثه بعض الكلشيهات، مثل «التاريخ يعيد نفسه» و«الدقيقة بتفرق في الحروب».

ومرة أخرى يتعرض الأب لموقف إعداد خطاب يلقيه في الجمهور الذي يمكن أن يأتيه مهنئا بعد فوزه في الانتخابات، ولما كان أحمد متأكدا من أنه قد يفوز فإن أمل تقنع المحامي أحمد بكتابة خطاب ليلقيه في الجمهور، ويفعل ذلك وتنسخ هي الخطاب وتعطيه لأبيها، وتأتي الجماهير تهتف، ويعتقد كل من المرشحين أنه الفائز، فيقف كل منهما بإلقاء متزامن لخطبته.

تختلف النهاية في النصين: ففي النص الأصلي يفوز المحامي بالمقعد فيعلّق الغريم (الأب) قائلا: «لن ادخل المجلس كممثل للشعب، بل سأدخله كحما ممثل

الشعب»، وتقول الزوجة (يافكا): «وماذا عن الدكان ألم تتذكره الآن؟». فيقول: «الدكان؟ حقا ـ الدكان، هيا اعطني المفتاح يا يافكا».

أما النص المكوّت فلا نعرف منه من المرشحين قد نجح، ويدخل المعدان شخصية جديدة يسميانها أبا ذر، يقول أبوذر إن «النتيجة بعد ما طلعت.. الصندوق الأخير بعد ما تبطلّ، الصندوق الأخير هو هذه الصالة»، ويأخذ في محاورة الجمهور لمن أعطى كل واحد صوته، ولماذا؟ ثم يقول:

«بوذر: الانتخابات على الأبواب.. قربت والصندوق هو اللي بيقرر من اللي بيفوز أحمد والا بولهب».

وإذا كان المعدان قد أدخلا شخصيات لا وجود لها في النص الأصلي مثل الخادمة الهندية فلفلة والمستشار المؤتمن لطفي والقائم بدور الكورس في المسرحية اليونانية، وهو أبو ذر الذي أتيا به في نهاية المسرحية معلقا على نتيجة الانتخابات، فإن المعدّان أكثرا من الحوار الذي أجرياه على لسان هؤلاء، وبهذا أغفلا حوارا ممتعا أجراه المؤلف على لسان سبرينتسا أخت يافكا (الزوجة)، وسبيرا زوج هذه الأخت، وورد في الصفحات (١٥١، ١٥٢، ١٥٩، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٦).

والأسماء التي سمى بها المعدان شخصيات المسرحية ذات دلالات معينة، إذ لها إيحاءات من الماضي أو من الحاضر. فهذا الأب (يفريم) يطلقان عليه أبا لهب، وعلى زوجته (يافكا) أم لهب أحيانا وحمالة الحطب أحيانا أخرى، والمفتاح الانتخابي (سريتا) أبرهة، ومرشح الحكومة السابق (ايلتش) أباجهل، ومورد اللحوم الفاسدة (أيوفيتسا) أبا سفيان. فجميع هذه الأسماء لها إيحاءاتها المقيتة لدى المستمع المسلم. واختار المعدان بعناية أسماء من يمثلون الجيل الواعد، فالمحامي اسمه أحمد (إيكوفيتش) والفتاة الجامعية المستنيرة (دانيتسا) أطلقا عليها اسم أمل، والخادمة الهندية أسمياها فلفلة، وقد رأينا جرأتها وسلاطة لسانها فهي فلفلة بحق، وهذا أبو ذر اسم الشخصية الإسلامية الخيّرة.

٨ - مفاوضة الشيطان

أما مسرحية «مفاوضة مع الشيطان» فقد اقتبس فكرتها صالح موسى وأخرجها عبدالأمير مطر وساعده عبدالله علي خريبط وقدمها المسرح الشعبي عام ١٩٧٤.

استوحى صالح موسى المسرحية من أسطورة فاوست التي قيل إنها تستند في الأساس إلى قصة عالم حقيقي ألماني مات في منتصف القرن السادس عشر، واستمد منها الكاتب المسرحي الإنجليزي كريستوفر مارلو مسرحيته

المسماة «دكتور فاوستوس» (١٥٨٨)، واستمد منها الشاعر الألماني جوتيه مسرحيته المسماة «فاوست»، وأتم القسم الأول منها عام ١٨٠٨ والقسم الثاني عام ١٨٣١م، وقد ترجم القسم الأول منها محمد عوض محمد، والقسمين الأول والثاني عبدالرحمن بدوي ونشرت الترجمة في سلسلة «من المسرح العالمي» عام ١٩٨٩ (الأعداد ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤).

في القسم الأول من مسرحية جوتيه نرى فاوست وقد تقدمت به السن يلتقي بالشيطان Mephistopheles ويعقد معه صفقة يتنازل فيها عن روحه للشيطان إذا منحه لحظة رضى تام. ويبدأ الشيطان يحقق له أمنياته: أعاد إليه شبابه وجاب معه بلادا كثيرة ونهل من المتع الدنيوية ما شاء، فأحب فتاة بسيطة اسمها جريشن، ولكنه خانها وكان سببا في موتها، وينتهي القسم الأول ولم يعثر فاوست في هذه الدنيا على لحظة الإثارة والقناعة التي يمكن أن يتعلق بها.

وفي القسم الثاني نرى فاوست وقد جرب كل ألوان السلطة الفكرية والسلطة الدنيوية، ولكنه لم يعثر بعد على لحظة القناعة التي يبحث عنها حتى عندما أعاد له الشيطان الحياة إلى هيلين اليونانية التي كانت سببا في حرب طروادة.

ويكاد الشيطان يفقد الأمل في كسب الصفقة. وفي النهاية يعود فاوست إلى شيخوخته وضعفه ولكنه يوجه اهتمامه نحو مشروع استصلاح الأراضي من البحر، وهو مشروع لا يستفيد هو نفسه منه، ولكنه سيجلب خيرا وفيرا لأعداد لا تحصى من البشر. وما أشد دهشته حين وجد سعادة حقيقية في هذا المشروع. لقد كان المشروع خيّرا فحرم الشيطان من روح فاوست.

ومسرحية «مفاوضة مع الشيطان» نرى فيها أبوصلوح وقد ذهب وزوجته من مدينة الكويت إلى إحدى قراها لزيارة أقارب لهما ولقضاء بعض الوقت معهم. نراه يطالع في كتاب على الرغم من أن الوقت كان متأخرا، والزوجة تعترض على سهره، ويجري حوار بينهما نرى فيه أن أبا صلوح قد وجد أن القرية قد تغيرت للأسوأ وفقدت مزاياها السابقة من هدوء وسكينة وجو نظيف، أصبحت جزءا من المدينة بصخبها وتلوثها وازدحامها. فالمروج الخضراء قد قامت فوقها المباني وهجر أهل القرية الزراعة فساءت حالها. ولا تتفق معه زوجته في ما يقول، وترى أن التغير صار للأحسن، هو يعيب على المدينة وعلى القرية عدم التنظيم. يقول: «أنا كإنسان مفكر تهمه مصلحة القرية.. أنا اللي أتمناه هو أنني أغمض عيني وفتحها وشوف الناس في سعادة ومنظمين والفقر زال، كل واحد منا عنده بيت وحديقة ويعم الرخاء الجميع.. متى يصير هذا بالكويت متى؟».. فتجيبه زوجته: «جريب»..

وتذهب لتنام... ويدخل عليه الشيطان فيفاجأ بدخوله (في نهاية المسرحية يشعرنا المؤلف بأن أبا صلوح كان يفاوض في أحلامه) ولكن الشيطان يطمئنه ويقول له إنه الشيطان الذي كان يقرأ عنه وإنه قد جاء يفاوضه ولا يريد أن يكرر قصته «مع الفيلسوف النذل فاوست»، فقد سمعه وهو يقول إنه يتمنى لو فتح عينيه ووجد الناس «في سعادة ومنظمين والفقر زال عنهم وقد ملك الجميع بيوتا وحدائق.. أنا مستعد أن أحقق لك كل أمنياتك في غمضة عين».. «كل همي مساعدة الناس وعلشان جذيه أنا جيتك».

ولكن أبوصلوح لا يطمئن لكلام الشيطان ويتهمه بأنه هو سبب الفتنة بين الناس ودفعهم إلى عمل الشر، فكيف يمكن أن يخدمهم ويغيّر أحوالهم؟ فيرد عليه إنهم هم الذين يقترفون صنوف الموبقات ويعزونها له، وهو يريد أن يكفر عن ذونبه. ولما كان أبوصلوح يريد مصلحة الناس فقد سأل الشيطان عن الثمن الذي يجب أن يدفعه فقال له الشيطان: «اللي ابيه هو أنك تكون رجل صادق. حتى لو سألوك الناس عن هذا التغيّر تقول لهم الصج.

أبوصلوح:... اشلون تبيني أصارح الناس أن الفضل بتغيير أحوالكم يرجع للشيطان؟

الشيطان: إذن ترفض الحقيقة، ما تبي تقول الصج؟

أبوصلوح: أرفضها وأرفض جدها».

إن ابو صلوح يرفض أن يقول الحقيقة ـ حتى لو غامر بمصلحة الناس ـ لأنه يخشى من ألسنة الناس، والشيطان يرسم موقف ابو صلوح بدقة حين يقول له:

«الشيطان: أنت تحب نفسك أكثر من مجتمعك، ومنت حريص على تغيير أحوالهم.. كثر منت حريص على إنك تبقى الرجل المثقف المفكر المنتقد وبس بدون لا تقدم البديل».

وتفسد الصفقة ويخرج الشيطان ولكن أبا صلوح يشعر بالندم ولا يريد أن يفوّت هذه الفرصة فينادي على الشيطان ويقول له إنه موافق، فيحذره الشيطان من العواقب ومنها إمكانية أن يُرجم كما يُرجم الشيطان في مكة:

«أبوصلوح: أدري خل يرجموني ومعروف اللي يقول الصج ينطق..

الشيطان: ... ما دامك وافقت على الرجم معنى انك فعلا رجل مثقف ومفكر تهمه مصلحة مجتمعه».

ويبدأ الشيطان في تحقيق أمنيات أبي صلوح وإذا القرية الوسخة والعشيش وبيوت الطين قد تحولت إلى قرية نظيفة وفلل جميلة تحيط بها الحدائق والبساتين وهو الريف الذي يحلم به أبوصلوح، ثم هناك التغيير الذي

أصاب حياة الناس، فهذا خماسوه، الذي رآه أبوصلوح في صباح ذلك اليوم يرعى هو وزوجته غنم معازيبهم، يحضره الشيطان وإذا هو متأبط بشتاً ومعه امرأته وهي فتاة جميلة يسألهما أبوصلوح، من يكونان:

«خماس: أنا السيد خماسو.

أبوصلوح: والمدام؟

ياسو: أنا السيدة ياسو حرم السيد خماسو».

ويسألهما أبوصلوح إن كانا يعرفانه فينكران أي معرفة به فيقول له الشيطان: «هذيله ما يعرفون عن ماضيهم شيء.. اسألهم بس عن الحاضر والمستقبل». ويسأل أبوصلوح عن عمل خماسو فيقول إنه من كبار المزارعين في القرية وعنده عشرون ألف متر استصلحها كمزرعة، فيتعجب أبوصلوح فتقول الزوجة:

«ياسو: يا سيد يا محترم انت... هل تعتقد أن عشرين ألف متر أرض تزرعها وايد على الاستاذ خماسو... مع بيت صغير مرتب منظم وحديقته».

وتبدو على أبي صلوح الدهشة فتقول ياسو: «الظاهر ان السيد غريب عن البلد هذه».

ويسأل إن كان لديهما ثيران يحرثون الأرض بها فيرد خماسو مستنكراً:

«خماسو: يا مدام ياسو سمعي السيد يفكر بتفكير قديم بال كأنه من أهل الكهف، بيه الحين الوضع تغيّر.. عندنا الجرارات.. والمكائن الكهربائية والوسائل الحديثة للزراعة.. وعندنا في القرية مصانع أليان وأجبان ومصانع الخضراوات والفواكه المجففة».. ولما يسأله أين يقضي وقت فراغه تجيب زوجته: «أنا قولك يا سيد.. وقت فراغه يقضيه في المزارع مع الحريم والويسكي والحشيش ولعب القمار..»، ويستهجن أبوصلوح ذلك فيقول خماسو:

«خماسو: لا تصدقها يا سيد.. هذي حرمة محترّة مني لأنني باخذ عليها وحدة ثانية.. مومن حقي امتع نفسي؟.. الدين حلل أربع.

أبوصلوح: أنت ما تعرف اتمتع نفسك إلا بالحشيش والسكر والمزارع والقمار.. انت المفروض تمتع نفسك في قراءة كتاب قيّم بمشاهدة برامج التلفزيون.. اتمتع نفسك بحديث ظريف مع مرتك، اتروحون سينما، حدائق».

لم يعجب هذا الحديث خماسو فانسحب هو وزوجته، وعاد أبوصلوح يحاور الشيطان ويسأله أهذه هي الحياة الأفضل؟ فيجيب:

«الشيطان: إنت ما طلبت التغيير حق مجتمعك.. هذا هو التغيير.. كل إنسان فيهم مرتاح وسعيد وعنده فلوس.

أبوصلوح: أنا اللي أعنيه مو ثروة المال وبس.. أنا اللي أبيه ثروة النفس،

هذا اللي بغيتك تفهمه.. تغيرت أحوالهم فعلا، لكن اشقيه؟ بالملبس والأكل والسكن بس.

الشيطان: عيل اشتبي أكثر من جذيه؟

أبوصلوح: أبي إنسان راقي، إنسان يدرك معنى الحياة.. معنى الرقي، معنى التقدم، معنى السعادة، مو إنسان كل همه النساء والسكر والحشيش والقمار.

الشيطان: ماكو فايدة، خدعتني مثل ما خدعني فاوست.. إنكم أيها البشر تخدعوني في كلمة النفس.. كل المتاعب لا تأتي إلا من هذه النفس.. وداعا يا أبوصلوح (يخرج الشيطان). تدخل الزوجة وتوقظه ليقوم وينام في فراشه، يستيقظ وهو لا يزال يردد كلمات غير مفهومة لزوجته: الشيطان... خماسوه... ياسوه...».

وإذا كان أبوصلوح يمثل المثقف الذي يحلم بالتغيير وبمستقبل أفضل له ولمجتمعه فإن زوجته ترى أنه ليس في الإمكان أحسن مما هو كائن، ويمثل خماسو وزوجته محدثي النعمة. فأقصى طموح خماسو أن يتوافر له الحشيش والخمرة والنساء والقمار ما دام قد توافر له المال. لقد نسي الماضي وعاش في الحاضر. لقد بدأ أبوصلوح من حيث انتهى فاوست، ففاوست بدأ أنانيا يسعى وراء لذاته ولكنه انتهى إنسانا خيّرا يرى أن أفعاله هي جزء من مجتمع خلاق.

نرى فاوست في نهاية القسم الثاني من مسرحية جوتيه يستنهض همم الرجال من أجل العمل لاستعادة الأرض من البحر:

«فاوست: انهضوا من فرشكم أيها العبيد، رجلا رجلا! واشهدوا هانئين ما فكرت فيه بجدارة، امسكو أدواتكم وهزوا المناكيش والمرار، لابد من تنفيذ الخطة الآن، والسرعة في العمل: أعدكم بجوائز سنية، ولكي ينجز أعظم عمل يكفي عقل واحد لألف يد.. إن أثر أيامي في الأرض لا يمكن أن يغيب في الدهور.. وفي استشعار سابق بمثل هذه السعادة فإنني استمتع الآن بأسمى اللحظات.. إنني بهذا افتح أماكن للعديد من ملايين الناس، أماكن إن لم تكن سليمة أمينة تماما، فإنها مهيأة للسكنى والنشاط الحر» (١٤).

٩ - أول من صنع الخمر

أما مسرحية «أول من صنع الخمر» لتولستوي (١٨٢٨_ ١٩١٠) فقد أعدها وأخرجها منقذ السريع، وقدمها مسرح الخليج العربي في ٢٠٠١/١/١٦.

لقد قامت شهرة تولستوي على الرواية واشتهرت روائعه ومنها «الحرب والسلام» و«أنا كارنينا». وفي عام ١٨٨٦، وبعد أن مرّ بأزمة أخلاقية بدأ يركز

على المسرح باعتباره وسيلة لتعليم غير المتعلمين، وقد مَسْرحَ قصة كتبها عن شيطان اخترع طريقة لإفساد الفلاحين الجادين في عملهم، بدأ بأن جعل محصولهم من الحنطة وفيراً فزاد عما يحتاجون إليه كخبز، فعلمهم كيف يصنعون منه الخمرة. والدرس الأخلاقي في القصة أن المال الكثير مفسدة، وهذا موضوع شغل بال تولستوي في آخر حياته، وقد نجحت مسرحيته هذه وهي «أول من صنع الخمر» كثيرا، مما شجعه على كتابة مسرحيتين أخريين(١٥).

اعتمد منقذ السريع في إعداده لمسرحية «أول من صنع الخمر» على ترجمة فوزي عطية محمد لمسرحيتين من مسرحيات تولستوي وهما: «أول من صنع الخمر» و«سلطان الظلام» وقد نشرتا في مجلد واحد صدر عن وزارة الإعلام في الكويت في سلسلة من المسرح العالمي تحت رقم ١٦١. وقد أبقى على لغة الترجمة، وهي الفصحى، وتدخل بالحذف أو بالإضافة تدخلا محدودا جدا. ولما كانت شخصيات المسرحية معرّفة بحرفها أو وظائفها أو حالتها العُمرية فإن المعدّ لم يجد مشكلة في الأخذ بترجمة هذه الوظائف (الفلاح، الجار، الزوجة، الجد... إلخ)، ولكنه لم يتردد أيضا في الأخذ بالأسماء الروسية، وقد جاءت بصيغة التحبب مثل ماشينكا (تدليلا لماريا ـ ص ٢١)، وباتابوشكا (تدليلا للشيطان باتاب ـ ص٢٢).

تقع المسرحية في نحو ٤٠ صفحة، وتتألف من ستة فصول، تنقسم إلى مشاهد قصيرة. وقد حذف المعدّ الفصل الأول الذي يظهر فيه الفلاح في حقله سعيدا بعمله وبشقة الخبز التي أحضرها معه طعاما في ذلك اليوم، ويرى الشيطان شقة الخبز فيصمم على سرقتها منه، فيسرقها. كان الفلاح بعد أن أنهكه التعب قد أحس بالجوع الشديد، فتوقف عن العمل وأخذ يبحث عن شقة الخبز، فلم يجدها وتعجب كثيرا، وقال: «لابد أن أحدا أخذها، لن أموت جوعا، إذا كان قد أخذها أحد فليهنأ بأكلها».

دهش الشيطان من تصرّف الفلاح هذا، كان يتوقع منه أن يسبّ وأن يلعن ولكنه كان في منتهى التسامح. لقد كان هذا الفلاح حصنا حصينا يصعب اختراقه، فماذا يمكن أن يفعل ليحقق مطلب كبير الشياطين بإغواء أكبر عدد من الفلاحين وهو قد وقف عاجزا أمام هذا الفلاح.

وهذا الفصل في تصوري أساسي في التمهيد لموضوع المسرحية. إن نقاء هذا الفلاح وطيبته وحبه للخير وانغماسه في العمل هي التي تعصمه، فإذا كثر ماله وزاد فراغه وتعددت أطماعه واهتماماته كان أقرب إلى السقوط.

يبدأ النص المكوّت من الفصل الثاني حيث يلتقي كبير الشياطين بأتباعه ممن أرسلهم لإغواء الناس، كل واحد منهم تخصص في فئة من الناس، وكل

واحد يفاخر بما أنجز. ويأتي الشيطان المتخصص بموظفي الحكومة متأخرا فيقول إنه لا يفاخر بعدد من أغواهم، وإنما في الدرجة العالية التي وصلوا إليها من الفساد. يقول هذا الشيطان الذي يعبّر عن رأي تولستوي في الفساد الإداري ونقده له:

«كان الموظفون فيما سبق يخدعون الناس تحت إشراف القضاة، أما الآن فقد علمتهم العمل وحدهم ـ بصفة مستقلة عنهم ـ وأصبح من يدفع لهم أكثر يلقى المزيد من اهتمامهم وسعيهم.. إنهم يبذلون لمن يدفع لهم قدراً من الجهد لدرجة أنهم يعملون من الحبة قبة، ليكسبوا من وراء ذلك.. إنهم أفضل بكثير من الشياطين في إيقاع الناس في شراكهم».

ويأتي بعده شيطان الفلاحين فيشكو من عجزه عن إغواء أي فلاح، ولعل من المستحيل أن يغوي أحدا منهم ويتساءل: «كيف يمكن التغلغل إلى نفس الفلاح إذا كان يعمل من الصباح الباكر حتى الليل، بل يعمل في بعض الأحيان بالليل كذلك؟»، ويطلب من كبير الشياطين أن يعفيه، ولكن هذا الأخير يصرّ على إبقائه ويعطيه مهلة ثلاث سنوات أخرى، فيخرج الشيطان وقد عزم على أن يعمل أجيرا لدى الفلاح صاحب شقة الخبز.

ونرى في الفصل الثالث الفلاح والعامل (الشيطان) يخزنان القمح، وقد كان المحصول وفيرا بفضل إرشادات العامل، ويأتي الجار الذي أعجب بوفرة محصول جاره، ويطلب منه أن يقرضه كمية من القمح فيلكز العامل الفلاح كي لا يعطيه، ولكنه لم يلتفت إلى العامل ويعطي جاره، وبعد أن ينصرف الجار يسأل الفلاح العامل ولماذا لا يعطي الجار وعنده وفرة، فيقول له هذا إن الأخذ سهل والسداد صعب. ويقترح العامل على الفلاح أن يصنع له شرابا سحريا من القمح يدخل البهجة على نفسه، ويتساءل الفلاح: «أوليس في هذا الشراب إثم؟» فيجيبه العامل: «هون عليك! أي إثم هنا؟ فلقد وجد كل شيء في الحياة من أجل بهجة الإنسان» (إن فلسفة الشيطان هذه هي فلسفة اللذة التي يمقتها تولستوي).

وفي الفصل الرابع نرى الفلاح يتذوق الخمرة فتعجبه فيطلب المزيد وينادي زوجته ماريا لتذوق هذا الشراب «الرائع»، ذا الرائحة الذكية الذي يرد العجوز إلى شبابه. تتذوق زوجته الشراب فتنتشي وتبدأ في الغناء، وتستدعي حماتها وجدها وجدتها وتأتي العجائز، فلما تذوقت إحداهن الشراب قالت: «لا يُعلى عليه، ولكن ألن أموت من شربه؟» وتشرب وتشرب وتقول: «إنه رائع ـ الحق أنني أصبحت شابة تماما، يا للخسارة ـ من المؤسف أن زوجي قد مات!! أين هو ليلقي علي نظرة واحدة ويرى شبابي الآن!» ويعزف العامل ويرقص الفلاح وزوجته.

يرى الجد العجوز كل هذا، فيقترب من القازان الذي أعدت فيه الخمرة فيسكبها على الأرض فيثور الفلاح ويسأله: كيف يبدد «هذا الخير»، فيرد عليه الجد:

«الجد: ليس ما سكبته خيرا.. إنه شر.. لقد وهبك الله القمح لتطعم نفسك وتطعم الآخرين.. ولكنك صنعت منه شرابا شيطانيا.. دعك من هذا كله، وإلا ستهلك وتهُلك الآخرين.. إنها نار ستحرقك». (ثم يأخذ عودا مشتعلا من تحت القدر، فيشعل الخمرة، فيدب الرعب في الجميع).

والجد في موقفه هذا هو لسان حال تولستوي. فكأن تولستوي قد جاء بهذه الشخصية (شخصية الجد) لتتحدث بلسانه في التعليق على الأحداث. وهذا ما كانت تفعله الجوقة أو الكورس في التراجيديا اليونانية، وشاعت في دراما القرن التاسع عشر، هذه الشخصية هي Raisonneur.

في الفصل الخامس نرى العامل (الشيطان) يتحدث مع نفسه عما فعل من تقطير للخمرة، ويقول إن الخمرة يجب ألا تقدم «إلا لمن لنا مصلحة عنده. ولقد أوصيت الفلاح بأن يدعو أعضاء المجلس البلدي المعروف عنهم أنهم يأكلون حقوق الناس ويسقيهم كي يفصلوا ملكيته عن ملكية الجد لصالح الفلاح». وهو يريد أن يحضر كبير الشياطين ليرى بعينه ما حققه مرؤوسه، ويحضر كبير الشياطين ويختبئ في ركن من أركان البيت فلا يراه أحد.

وفي مشهد تال يدخل الفلاح وأربعة من شيوخ القرية (أعضاء المجلس) وخلفهم زوجة الفلاح. وتعد الزوجة المائدة، وتبدأ في تقديم الشراب، فيعجبون به.

ويتعمد العامل أن يضع قدمه في طريق الزوجة فتتعثر وتسكب الشراب فيثور زوجها عليها ويعتبر ذلك خسارة، فتصيح في العامل قائلة: «أي شيطان جاء بك إلى هنا في هذه اللحظة؟» أما زوجها فيقول له: «وأنت أيها الملعون ما الذي يجعلك تتسكع بالقرب من المائدة؟ اذهب من هنا إلى الشيطان»، فيذهب العامل (الشيطان) إلى كبير الشياطين ليقول له: «إن هذا الذي لم يبخل بآخر شقة خبز لديه آنذاك.. يضرب زوجته من أجل كوب صغير من الشراب.. وأرسلني إلى الشيطان.. أي إليك»، فيرد عليه:

«دعهم يشربون الزجاجة كلها وبعد ذلك انظر ما الذي سوف يحدث غير هذا.. إنهم يتبادلون الآن كلاما معسولا ناعما، وبعد لحظة سيبدأ كل منهم في تملق الآخر ويسيطر عليهم الدهاء والخبث، مثل الثعالب تماما».

يبدأ الفلاح في طرح مشكلته مع جده، وهي المشكلة المرفوعة إليهم للبت فيها. ويجمع الشيوخ الأربعة على الثناء على الفلاح، فيهمس العامل في أذن كبير الشياطين إن هذا نفاق وكذب فيُرضي هذا كبير الشياطين.

وتقدم الزوجة مزيدا من الشراب فيشربون ويدب الخلاف بينهم ويتبادلون الشتائم والتهديد بالضرب، ثم يطلبون زجاجة ثالثة ويعلق العامل هامسا في أذن كبير الشياطين: «لقد أصبحوا في شراسة الذئاب».

في الفصل السادس والأخير نرى الجد وحيدا حيث يرى أن برنامج الإنسان السوي «هو أن يعمل أيام العمل وحين يحل يوم العطلة يستحم ويحسن هندامه ويستريح ويجلس مع أفراد أسرته أو يخرج إلى ملتقى الشيوخ في الشارع يناقش الأمور العامة. وليمرح إن كان شابا.. ها هم يمرحون مرحا طيبا شريفا»، في هذه الأثناء تنبعث صيحات من دار الفلاح تثير اشمئزازه فيقول إنها «أفعال تثير الخجل وتسر الشياطين، وكل هذا نتيجة الإفراط في الشبع».

وعندما يخرج السكارى من دار الفلاح ينصرف الفتيات والشبان الذين كانوا يسمرون ويرقصون في ميدان القرية، ولا يبقى سوى الفلاح والشيوخ والجد. ويقول الفلاح للجد: «لقد وعدني الشيوخ بالحكم لي بكل شيء، أما أنت فلا شيء..» ويؤكد الشيوخ السكارى قول الفلاح وينسحبون وهم يرقصون، أما الفلاح فإنه يتعثر ويسقط على الأرض وينخر كنخر الخنازير.

والمشهد الأخير في المسرحية يظهر فيه العامل (الشيطان) وكبير الشياطين، ويقول العامل: «لقد أفصحت دماء الذئاب عن نفسها، لقد تحولوا من ذئاب إلى خنازير». ويبدي كبير الشياطين إعجابه بما فعل شيطانه هذا ويقول له: «لعلك مزجت في هذا الشراب دماء الثعالب والذئاب والخنازير..» ويرد عليه الشيطان:

«الشيطان: لا، لم أفعل أكثر من العمل على زيادة محصول القمح. حين كان محصول القمح يفي باحتياجات الفلاح لم يكن يبخل بشقة خبز، وحين أصبح المحصول وفيراً مرّت في عروقه دماء الثعالب والذئاب والخنازير. لقد كانت دماء الوحوش كامنة أصلا فيه، ولكنها لم تجد متنفسا لها.

كبير الشياطين: المهم الآن أن يستمروا في شرب الخمر وسيكونون في أيدينا دائما».

❖ ❖ ❖

وبعد، إن ما تقدم كان استعراضا لنماذج من نصوص مسرحية كُوتت واقتبست من نصوص مترجمة إلى العربية، وهذه النماذج، وإن كانت لا تَمَثّل تمثيلا دقيقا جميع النشاط المسرحي الكويتي الذي ينتمي إلى هذا اللون من الإبداع، إلا أنها تظل مؤشرا على تنوع هذه الحركة ومداها.

وقد أصاب كثير من المعدين توفيقا كبيرا، فكنت تقرأ النص فلا تحس بأنك أمام نص مقتبس عن نص أجنبي، مع أمانة في النقل وبراعة في

التكويت. ولعل هناك عدة عوامل تؤثر في مدى توفيق المعد منها: ثقافته المسرحية، ومعرفته بحرفية المسرح وطبيعة النص وروحه ودرجة تدخله بالإضافة أو بالحذف والاختصار، فهو يجد نفسه أمام مواقف في النص الأجنبي لا يستسيغها جمهوره الكويتي والعربي، ومن ثم يلجأ إلى الحذف أو الاختصار، وقد يهرب من جدية النص الصارمة فيضيف ما يعتبر ترويحا فكاهيا، أو تغذية لكوميدية النص فيضيف من عنده وفي ذهنه أن غالبية الجمهور تقصد المسرح من أجل التسلية والمتعة.

(ملحق بمسرحيات مترجمة ومقتبسة)

قدمت على مسارح الكويت ما بين ١٩٧٠ ـ ٢٠٠١.

١ـ موليير: «ديرة بطيخ» (عن مسرحية الثري النبيل)، إعداد براك البراك وإخراج أحمد الشاهين ـ المسرح الكويتي ـ ١٩٧٠.

٢ ـ هنرك بيك: «رجال وبنات» (عن مسرحية الغربان)، إعداد صقر الرشود وإخراج منصور المنصور ـ مسرح الخليج العربي ١٩٧١.

٣ ـ بيراند يلو: «الحجلة» (عن مسرحية الجرة)، إعداد صقر الرشود وإخراج صالح حمدان ـ مسرح الخليج العربي ـ ١٩٧١.

٤ ـ جوردون دافيوت: «القاضي خايف» (عن مسرحية تذكر قيصر)، إعداد صقر الرشود وإخراج منصور المنصور ـ مسرح الخليج العربي ـ ١٩٧١.

٥ ـ هربرت فرجيون : «الأصدقاء»، إعداد عبدالعزيز السريع وإخراجه ـ مسرح الخليج العربي ـ ١٩٧١.

٦ ـ ثيوتوكا : «البوم» (عن مسرحية جسر آرتا). إعداد محمد البحيري وإخراج عبدالعزيز فهد ـ المسرح الشعبي ـ ١٩٧١.

٧ ـ ديمار يفوم: «لعبة حلوة» (عن مسرحية لعبة الحب والمصادفة)، إعداد حسين الصالح الحداد وإخراجه ـ المسرح الكويتي ـ ١٩٧١.

٨ ـ بونتيلا: «سهارى» (عن مسرحية ليلة ساهرة من ليالي الربيع)، إعداد وإخراج حسين الصالح الحداد ـ المسرح الكويتي ـ ١٩٧٢.

٩ـ جوتيه: «مفاوضات مع الشيطان» (عن مسرحية فاوست)، إعداد صالح موسى وإخراج عبدالأمير مطر ـ المسرح الشعبي ـ ١٩٧٤.

١٠ ـ روجيه فيرديناندز: «شياطين المدرسة»، إعداد محمد مبارك وإخراج حسين الصالح الحداد ـ المسرح الكويتي ـ ١٩٧٥.

١١ ـ كاسونا : «السدرة» (عن مسرحية الأشجار تموت واقفة)، إعداد حسين الصالح الحداد وإخراج كرم مطاوع ـ المسرح الكويتي ـ ١٩٧٦.

١٢ ـ موليير : «طبيب في الحب» (عن مسرحية طبيب رغما عنه)، إعداد علي النجادة وإخراج محمد خضر ـ المسرح العربي ـ ١٩٧٧.

١٣ ـ جورج فيدو : «تب أم عصفور»، إعداد محمد السريع وإخراج مبارك سويد ـ مسرح الخليج العربي ـ ١٩٧٩.

١٤ ـ أوجين لابيش : «أبوسند في باريس» (رحلة السيد بريشون)، إعداد فوزي الغريب وإخراج حسين الصالح الحداد ـ المسرح الكويتي ـ ١٩٨٠.

١٥ـ جريجوري جورين: «انسوا يا ناس» (انسوا هيروسترات)، إعداد اللجنة الثقافية، إخراج المنصف السويسي ـ المسرح العربي ـ ١٩٨٠.

١٦ ـ نوشيتس: «حرم سعادة الوزير»، إعداد عبدالأمير تركي وسعد الفرج وإخراج عبدالأمير تركي، المسرح الكوميدي ـ ١٩٨٠.

١٧ـ جيمس فوكنر: «حكمت محكمة السلطان»، إعداد عبدالرحمن الضويحي وصالح موسى وإخراج نجم عبدالكريم ـ المسرح الشعبي ـ ١٩٨١.

١٨ـ نوشيتس: «ممثل الشعب»، إعداد عبدالأمير تركي وسعد الفرج وإخراج سعد الفرج ـ المسرح الكوميدي ـ ١٩٨١.

١٩ـ آرثر ميلر: «الثمن»، إعداد عبدالعزيز السريع وإخراج فؤاد الشطي ـ الفرقة الأهلية ـ ١٩٨٨.

٢٠ ـ كارل فلنجر : «رحلة الصحون الطائرة»، إعداد سعد عباس وإخراجه ـ المسرح الكويتي ـ ١٩٨٨.

٢١ ـ شكسبير: «رجل وامرأة»، (مشاهد مأخوذة من مسرحيات لشكسبير)، إعدادحسين المسلم وإخراجه ـ المسرح الشعبي ـ ١٩٨٩.

٢٢ ـ كين هوفر : «سباق مع الزمن»، إخراج جاسم النبهان ـ المسرح الشعبي ـ ١٩٨٩.

٢٣ ـ بريخت: «سارة» (عن مسرحية قوانين آدم)، إعداد فرحان بلبل و فؤاد الشطي وعوني كرومي ـ المسرح العربي ـ ١٩٨٩.

٢٤ ـ بيراند يللو: «فهيم وبهيم»، إخراج محمود إسماعيل ـ المسرح الحر ـ ١٩٨٩.

٢٥ ـ كارول: «أليس في بلاد العجائب»، إعداد سميرة عبدالأمير وإخراج أسمهان توفيق- المسرح الوطني ـ ١٩٩٠.

٢٦ـ أندريه جيد وجان بارو: «القضية»، إخراج حسين المسلم ـ المسرح القومي ـ ١٩٩٣.

٢٧ ـ أرابال: «الشجرة»، إخراج حسين المسلم ـ المسرح الشعبي ـ ١٩٩٣.

٢٨ ـ يونسكو : «مشاجرة رباعية»، إعداد عبدالعزيز الحداد وإخراجه ـ مسرح الخليج العربي ـ ١٩٩٤.

٢٩ ـ تولستوي : «أول من صنع الخمر»، إعداد وإخراج منقذ السريع ـ مسرح الخليج العربي ـ ٢٠٠١.

٣٠ ـ موليير: «مربي الزوجات» (عن مدرسة الزوجات)، إعداد وإخراج أحمد الشطي ـ المسرح العربي ـ ٢٠٠١.

الهوامش

1 قدمها المسرح الجامعي تحت عنوان «مضار التبغ»، وأخرجها أحمد يعقوب. انظر: «المسرح» بقلم سليمان محمد آرتي في: «الثقافة في الكويت منذ بداياتها حتى الآن، مسح علمي شامل»، إشراف سعاد محمد الصباح، وإعداد وتحرير محمد يوسف نجم، الكويت ١٩٩٧، ج٢، ص ٩٦٣.

2 محمد حسن عبدالله، «الحركة المسرحية في الكويت: دراسة توثيقية وفنية»، الكويت ١٩٧٧ ص ٥٤ و٥٥.

3 قد تكون الأرقام التي أوردناها هنا وعند الحديث عن المسرحيات المأخوذة عن نصوص عربية أصيلة، أرقامًا تقريبية، ولكنها قد تصلح كمؤشر عام.

4 نالت المرأة حقها الانتخابي في بريطانيا وألمانيا في عام ١٩١٨، وفي الولايات المتحدة عام ١٩٢٠، وفي فرنسا عام ١٩٤٤. وتعلق ماري دالي على الموقف المحايد من حقوق المرأة لمعظم فلاسفة القرن التاسع عشر (باستثناء ماركس وجون ستيوارت مل) بالقول: إن فرويد مع كل عبقريته لم يكن قادرا على تجاوز النمط التقليدي، وكان مقتنعا بـ «أن المرأة التي تريد أن تكون شيئا ما، والطموحة والتي تسعى إلى تحقيق ذاتها، لابد أن تكون مريضة بجسدها لامتلاك الرجل ما لا تمتلكه» أنظر:

5 Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas, Edited by Philip P. Wiener, New York, 1973, vol. IV, P. 528.

6 Joseph T. Shipley, Guide to Great Plays, Washington, 1956, p. 234.

7 Henrik Ibsen, The League of Youth, ADoll□s House, The Lady from the Sea, translated by Petter Watts, Penguin Books, 1970, p. 334.

تقول الموسوعة البريطانية عن رقصة التارنتلا إنها ترتبط بهستيريا تسمى Tarantism ظهرت في إيطاليا ما بين القرن الخامس عشر والقرن السابع عشر،

8 وكان يقال إن المصابين بها هم ضحايا لسع عنكبوت سام ولا يشفون إلا بهذه الرقصة العنيفة أنظر:

9 Encyclopaedia Britannica- micro- paedia, 1976, vol. IX, pp. 821- 2.

سهير القلماوي ومحمود علي مكي، «في الأدب» في: «أثر العرب والإسلام في

10 النهضة الأوروبية»، القاهرة ١٩٨٧، صفحة ٨٢. ونجد قريبا من هذا في الفصل الذي كتبه المستشرق جب عن الأدب في:

11 The Legacy of Islam, Edited by Sir Tomas Arnold and Alfred Guillaume, Oxford, First edition 1931, pp. 196-7.

12 كان حسن المتروك قد أعد مسرحية «الثمن» وأخرجها باللغة الفصحى وقدمها المسرح الجامعي في ١٩٧٨/٤/١٨، وكان المتروك حينئذ طالبا في كلية الحقوق.

13 محمد يوسف نجم، «المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ـ ١٩١٤»، بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥.

14 اعتمدت كأصل الترجمة الإنجليزية للمسرحية المنشورة في Six Prose Comedies of Moliere. Translated by George Graveley, Oxford, 1968.

15 Northrop Frye, Sheridan Baker and George Perkins, The Harper Handbook to Literature, New York, 1985, p.112.

The Reader□s Encyclopedia of World Drama, edited by John Gassner and Edward Quinn, London, 1970, p. 931.

جيته، «فاوست»، ترجمة عبدالرحمن بدوي ـ دار المدى للثقافة والنشر ـ دمشق ١٩٩٨، ص ٥٦٣ ـ ٥٦٥.

مرجع سابق، ص ٨٥٢ World Drama.

القسم الخامس

I - المقالة وتطورها في الكويت

بحث د. محمد حسن عبدالله

المقالة وتطورها في الكويت

أ. الدكتور محمد حسن عبدالله(*)

قد لانذهب بعيدا إذا بدأنا بتقرير ما نراه حقيقة، وهو أن «فن المقالة في دولة الكويت» عبر النصف الثاني من القرن الماضي (١٩٥٠ - ٢٠٠٠م) أقرب فنون التعبير إلى تجسيد واقع الحياة الثقافية في هذه المساحة الزمنية ذاتها، بكل ما عانته من طفرات، وما تطلعت إليه من طموحات، وما تمكنت من إنجازه فعليا إمكانات التقدم. قد يصدق هذا القول - بدرجة أو بأخرى - على فنون الكتابة المأثورة (الشعر) أو المستحدثة (المسرح) أو المطورة (القصة)، ولكنه في مجال المقالة يعكس - أو يكاد - الصورة بأدق ما فيها من تفاصيل، إن هذا التقرير - بدوره - مضافا إلى الامتداد الزمني (نصف القرن) يرجحان المنظور التاريخي والتقسيم إلى مراحل تحددها أحداث فارقة، أو شخصيات مؤثرة، على أن هذا قد يتعارض ودواعي المنظور الفني الذي يؤثر إبراز الخصوصية، سواء كانت فكرية أو نفسية أو لغوية، ولقد وجد كل من المنظورين ما يغذيه من غزارة المنتج كما، وتنوعا موضوعيا، وأسلوبيا كذلك (١). غير أن ثلاثة أمور رجحت نوعا من التوفيق بين المنظورين، أو الأخذ بأحدهما في موقع دون الآخر:

الأول: أن بعض الأسماء المهمة، مثل عبدالرزاق البصير وفاضل خلف وعبدالله حسين الرومي، بدأت نشاطها في الكتابة قبيل استهلال الفترة التي نعنى بها، واستمرت حتى لامست نهايتها، بل إن فاضل خلف لا يزال ينشر مقالاته المتنوعة إلى اليوم، وهذا الامتداد - بدوره - يغري بالمنظور التاريخي الذي باستطاعته دون غيره أن يلاحق تطور الأدوات الفنية (٢).

الثاني: أنه باستثناء عبدالرزاق البصير، الذي حظي بدراستين(٣)، لا نجد اهتماما قاصدا بكتابة المقالة، أو بفن المقالة في الكويت (٤)، على رغم الغزارة الواضحة لدى عدد ليس بالقليل من أصحاب الأساليب المميزة، وهذه الغزارة

(*) - من مواليد يناير ١٩٣٥ بمصر، حصل على الدكتوراه في النقد الأدبي من جامعة عين شمس بمرتبة الشرف الأولى عام ١٩٧٠.

- أستاذ النقد الأدبي بجامعة القاهرة - كلية دار العلوم - فرع الفيوم، رئيس قسم البلاغة والنقد والأدب المقارن.
- عضو اتحاد الكتاب، القاهرة، وكيل الدراسات العليا والبحوث بالفيوم سابقا.
- عمل بجامعة الكويت (١٩٦٦ وحتى ١٩٨٠) أستاذا للنقد الأدبي بكلية الآداب.
- نال العديد من الجوائز الأدبية في مصر والكويت منها الجائزة الأولى للرواية، من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة، ١٩٦٣، وجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لأحسن كتاب عام ١٩٩٢ عن كتابه (الكويت والتنمية الثقافية العربية).
- له العديد من الدراسات والمؤلفات النقدية منها: الواقعية في الرواية العربية (القاهرة ١٩٧١)، الريف في الرواية العربية (عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٩ الحب في التراث العربي (عالم المعرفة ١٩٨٠)، الصورة والبناء الشعري، (القاهرة ١٩٨١)، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، (القاهرة ١٩٩٩)، الشعر والشعراء بالكويت، الشعر والقومية.

ترشح المنظور الفني الذي يتقبل تفحص النموذج/ العينة، وتعميم النتائج.

الثالث: أن هذه الغزارة في الأسماء المبدعة، وفي موضوع المقالة، وفي التشكيل الفني، تجعل من الاستقصاء مغامرة غير مأمونة النتيجة، سواء طمح هذا الاستقصاء إلى الإحاطة بكتاب المقالة، أو بما تطرقوا إليه من موضوعات، أو ابتدعوا من أساليب، فهذا ترسيخ آخر للاكتفاء بالعينة.

وهكذا انتهى التصور الذي نرتئيه إلى: ترتيب الكشف عن الظاهرة في ضوء التدرج التاريخي، وإيثار ما نراه دالا على المرحلة أو الكاتب أو الفن في موضوع دون آخر، وانتخاب بعض الأسماء، من دون أن يعني هذا أي قدر من التقليل من شأن أسماء أخرى لم تتسع لها هذه الورقة [٥].

١ - «البعثة» وتأسيس شكل جديد

يثير فن المقالة مشكلة الماهية وشروط الوجود، شأنه في هذا شأن فن القصة، فقد عرف قدماء العرب مصطلح «مقالة» [٦]، ولكن ليس بالشروط الشكلية التي تحدد الماهية الآن، والأقرب إلى تحقيق هذا مصطلح «رسالة» الذي عرفوه أيضا، ووصفت به رسائل الجاحظ وغيره، فقد ميزت هذه الرسائل بحجمها وليس بأنها إنشاء، أو أقرب إلى المبحث العلمي. وما يعنينا أن المقالة (أو الرسالة) ظلت تراثا عربيا إلى أن عرفنا الصحيفة، أو الجريدة، فكان المتوقع أن يكون طابع هذه الصحف مقاليا لعدة أسباب، فقد بدأت الصحف برعاية الحكومات التي يعنيها توجيه العامة إلى أمور بعينها، ولم تكن «الأخبار» في ذاتها تمثل أهمية كبيرة، كما كان المسؤولون عن هذه الصحف أصحاب قلم من دعاة الإصلاح والأدباء (مثل الطهطاوي، وعلي مبارك، ومحمد عبده، وعلي يوسف ... إلخ)، وكذلك لم تكن وسائل نقل الأخبار ميسرة بما يحفظ للصحيفة الخبرية القدرة على الاستمرار، وهكذا كانت مجلة «البعثة» تعيد صورة بدايات فن الصحافة، وهذا ما يناسب أركان تحريرها، وهم في جملتهم من الطلاب الذين يستهويهم انطلاق القلم، ويريدون أن ينفسوا عن مشاعرهم وأفكارهم وطموحاتهم، ومن ثم كان من شأن هذه «المدرسة التجريبية - أو التدريبية - لفن الصحافة الكويتية» أن تكون الوعاء للمحاولات المبكرة للقصص القصيرة، والمقالات، بل، لقد تبادل هذا الفنان قدرا من التأثير والتأثر، أو لنقل إن الحدود الفاصلة لم تكن واضحة بالقدر الكافي عند أدباء تلك الفترة، فليس مصادفة أن بعضا من كتاب القصة هم أنفسهم كتاب المقالة، مثل:

جاسم عبدالعزيز القطامي، وهو الاسم الذي يستحق أن ندقق فنيا في كتاباته المبكرة لأنها تحقق عنصر الاستمرار، ولأنها تجسد حالة التداخل

المقالي/ القصصي التي أشرنا إليها، كما تبدو في: «رحلة إلى البحرين» (٧) ذات النازع الوصفي المقالي، والبناء القصصي، بعكس ما نجد في «نعمة السماء» (٨) التي تقدم على أنها قصة، ولكن اللغة التقريرية تقربها من المقالة. وهناك صراع ماثل بين النازعين: المقالي والقصصي فيما شغل فيه «البحار» ركيزة الاهتمام، فقد ترادفت العناوين حسب هذا التتابع: نهاية بحار - زواج بحار - يوميات بحار - (حلقتان)، وأخيرا : مذكرات بحار، وهذا التعاقب يدل على بداهة الكتابة، وغياب التصميم، واستقبال تداعي الأفكار. إن هذا الأسلوب الذي يقع وسطا بين المقالة والقصة يلون أكثر كتابات أدباء «البعثة» عند بدايتها، وقد يتخذ هذا صيغة اهتمام بأدب الرحلة، الذي يسجل في الوقت نفسه شغف الكويتيين باكتشاف ما حولهم وفرحهم بهذا الاكتشاف. إن محمد الفوزان كتب تحت العناوين: رحلة صيف إلى طهران - لبنان الجميل - على ضفاف بردى، على أن هذا التطواف لا يلبث أن يتوقف عند الكويت بدءا من يناير ١٩٤٩ والأشهر التالية: الكويت بين جيلين (فكأن الجيل الجديد يرحل لزيارة الجيل القديم وإعادة اكتشافه) - ليلة في الروضتين (وهذه رحلة في المكان) - حديث غصن، ثم «عودة القفال» (٩)، وهنا اكتملت مظنة التنبه إلى الخصوصية. وهذا المسار التطوري كثيراً ما نلاحظه فيما كتب صاحب الاسم الرمزي «المبعوث التائه»، فقد كان في «بعثة إلى أمريكا»، وقد كتب تحت هذا العنوان تسع حلقات، لينتهي مع انتهاء التيه في أمريكا إلى: «هذه هي الكويت»(١٠). وهنا لنا ملاحظتان:

الأولى: أن هذا الشكل الوسط مارسه عدد غير قليل من كتاب «البعثة» منهم - غير القطامي والفوازن: أحمد العامر، ويوسف محمد الشايجي، ومن يوقع «ولد عريب»، وهو خالد خلف، ومن يوقع «ابن العاقول» وهو فهد الدويري (القاص المؤسس) ومن يوقع «أبو شلاخ» وهو أحمد العدواني (الشاعر). وإذا كان بعض من سبقت الإشارة إليهم قد انقطع عن الكتابة بعد توقف البعثة (١٩٥٤)، فإن بعضا آخر اتجه إلى القصة ونمى موهبته في مجراها: بصفة خاصة فهد الدويري الذي نشهد لديه «صراعا» في تشكيل القصة/ المقالة بعنوان «إنسانة بائسة» (١١)، إذ يتقدمها عنوان: «قصة واستفتاء» وبعد أن يسرد القصة يستفتي القراء قصدا مباشرة فيقول في ختامها: «والآن هل لديك أيها القارئ الكريم ما تشير به إلى حل هذه المعضلة؟ وإنك لتعلم أن في القانون شيئا (كذا) اسمه «بيت الطاعة» ... إلخ. وقد يقارب صنوه في تأسيس فن القصة القصيرة الكويتية فاضل خلف، هذه الطريقة بوسيلة معاكسة هي الإغراق في الذاتية، حين يكتب خواطر رومانسية تحت عنوان «من

الأعماق»[١٢]، وليس مصادفة أن هذين النموذجين للدويري وخلف نشرا في شهرين متعاقبين، من ذلك العام/ الحافة التي تضع تحديدا (مفترضا) لبدء المرحلة التي نعنى بها.

الثانية: أن تنوع الجانب الموضوعي في مقالات البعثة في تلك الفترة مارس حدوثه على مستوى الكاتب نفسه، كما على مستوى جملة الكتاب، بحيث أسفر عن نوع من التكامل الذي يشف عن رغبة قوية في ملء المسافات الشاغرة. فعلى مستوى الشخص نفسه كان عبدالعزيز حسين يُحرر المقال الافتتاحي للمجلة، شهريا من دون انقطاع لعدة سنوات، وكان موضوعه الثابت تربويا يتحرك في محاور تلتقي عند هذا الهدف الإصلاحي المنوط به، أما أعضاء البعثة من طلاب في المستوى الجامعي فكان منهم من يتصيد الموضوعات ليمرن قلمه، وكان منهم من اكتشف لنفسه مجال اهتمام محدداً، أو قريب من ذلك، من هذا الصنف الأخير معجب الدوسري (الفنان التشكيلي الذي توفي شابا) [١٣]، فقد كتب مقالات تحت هذه العناوين: نشأة فن الرسم وتطوره - الرسم الزخرفي - طباعة الزخرفة - الفنون وأثرها في المدنيات - الفن المصري القديم - الفن الأشوري والكلدي - الفن الإغريقي القديم - الفن الإسلامي. ومن الواضح في هذه المقالات الميل إلى التعليم، والتأثر المباشر بالمنهج الدراسي (المقررات). في حين كان محمود توفيق، (أديب المسرح الذي توفي شابا كذلك، وقد نشرت له وزارة الإعلام ثلاث مسرحيات لموليير تولى ترجمتها بقلمه)[١٤]، يكتب عن الموسيقى: العرب والموسيقى، موسيقانا الكويتية، تاركا الكتابة عن المسرح لحمد الرجيب، الذي سيكون له شأن مؤثر حين يتولى وكالة وزارة الشؤون الاجتماعية [١٥]، أما على صفحات «البعثة» فقد كتب عن: المسرح وأثره في المجتمع - نشأة المسرح - حدث لي على المسرح، وكذلك يتجه عيسى الحمد إلى الكتابة عن الرياضة والكشافة، في حين يهتم عبدالعزيز الغربللي (سكرتير المعارف) بقضايا التعليم وتطوير أنظمته، وهكذا. وهنا مفارقة طريفة، فهؤلاء الذين عرفوا طريق كتابة المقالة مبكرا، ما لبثوا أن توقفوا بمجرد شغلهم لمناصب إدارية تتصل بالنشاط الذي آزروه بالقلم، فلا نجد لأحدهم ما يدل على رغبة في الحضور الاجتماعي عن طريق الكتابة إلا نادرا، حتى يوسف محمد الشايجي كاتب المقالة الأكثر شغفا بالفكر الاجتماعي والفلسفي، الذي أمطرنا مع ظهور البعثة، وحتى المرحلة التي نبدأ منها (١٩٥٠م) بموضوعات مثل: نداء الحرية - حرية الفكر - الأجانب في الكويت - مع الطبقة العاملة - الغرور - العدالة الاجتماعية. هذا الكاتب الواعد ما لبث أن خفت صوته،

كما خفت صوت أحمد العدواني بعد: «مذكرات معتوه»، و«أبو شلاخ»، و«مذكرات خرافة»، مكتفيا بالشعر (وفيه الكفاية)، في حين استمر فاضل خلف يكتب قصصه ومقالاته، ويرسل قصيدة حينا بعد حين. أما الكاتب الذي أفسح لمقالاته مكانا على صفحات البعثة، ثم عاد كاتب مقالة بعد اختفاء (مقالي) طال، فهو الشاعر القومي عبدالله أحمد حسين (الرومي) الذي طافت بداياته بين موضوعات شتى، فيكتب عن: العبقري المعتزل (صقر الشبيب) والأعياد المهملة، وهي مقالة مهمة تكشف عن جذور الحس القومي في وجدانه [١٦] وضمان النهوض علاج الأدواء، ونريد صحافة وطنية، ومخلفات وثنية .. إلخ. وبعد أكثر من ثلاثين عاماً، سيتقاعد عبدالله حسين من عمله الدبلوماسي، ويحترف كتابة المقالة (من منظور قومي) حتى تطغى مقالاته على قصائده التي لم يكن قدانقطع عن نشرها ولو على مسافات متباعدة.

هاتان ملاحظتان على جانب من الأهمية - فيما نحسب - حتى إن كنا نتناول مرحلة زمنية أسبق، لأن هذه المرحلة - أواخر الأربعينيات ـ وعبر هذه الدورية المتواضعة المظهر، مجلة البعثة، قد وجدت أساسها الحقيقي، ليس في تدريب ناشئة الكتاب على تحرير المقالات، واكتشاف مدى ما تتسع له ساحتها من تنوع (موضوعي) وحسب، وإنما - أيضا - في تدريب قارئ الصحيفة على قراءة الرأي في شكل مقالة، والتفاعل معه، وربما التعقيب عليه. وهذا ما درجت عليه صحافة الخمسينيات في الكويت، تلك التي أشرنا إليها في كتاب «صحافة الكويت»، مثل: «الفجر» [١٧] و«الشعب» [١٨]، وكان المحتوى فيهما قسمة متوازنة بين المقالة والخبر (والتحليل السياسي الذي يمزج بينهما)، أما مجلة الرائد[١٩] ومجلة الإيمان [٢٠] فكانتا على نهج «البعثة» في اهتمامهما بالمقالات المتنوعة الأغراض، ما بين عرض الكتب، إلى المقالة القصصية التي تطرح هما بيئيا عادة، إلى الخواطر ووصف البلدان، ومن المتوقع أن تستجد قضايا واحتياجات بدافع التطور، ونقرب من هذا الجانب عبر تقليب أعداد «البعثة» ذلك العام/ الحد (١٩٥٠)، فنجد في عدد يناير ندوة انعقدت في منزل الأستاذ عبدالعزيز حسين (بالقاهرة) اقترح أن يكون موضوعها: «التثقيف خارج المدرسة»، وفي الحوار تطرق المتحدثون إلى أمور مختلفة تجتمع عند هدف التثقيف العام، مثل: ضرورة الاهتمام بالرياضة، وترشيد رقابة الأفلام بتخفيف تزمتها، واقتراح فتح المدارس لنشاط صيفي، وضرورة إنشاء «ناد محترم للطبقة المثقفة». ولعل هذه أول مرة يشار فيها إلى جماعة المثقفين بأنهم «طبقة»، ولعلها المرة الأولى أيضا التي ينتبه فيها هؤلاء المثقفون

إلى تزمت الرقابة والأثر السلبي لهذا التزمت!!. وفي عدد أبريل يكتب عبدالله أحمد حسين مقالته تحت عنوان: «شخوص الصدف وشخوص المحسوبية»، وهذا المصطلح (المحسوبية) يزدهر عادة مع تضخم الجهاز الوظيفي وبداية المزاحمة في الأنشطة، وفي الشهر التالي (مايو) تعلن مجلة البعثة عن مسابقة (تصفها بأنها أدبية) تشرف عليها المجلة وتمولها، أما موضوع المسابقة فهو: «كيف ننهض بالطبقة العاملة في الكويت؟»، واللافت هنا ليس تعبير «الطبقة» في ذاته فقد سبق استعماله، ولكن الاهتمام بواقع العمال – وهم إلى ذاك الوقت عمال البحر غالبا – وكيف يواجهون التغير الاجتماعي وتراجع أو ضمور مهنهم التقليدية. وفي عدد ديسمبر ١٩٥٠ – وهو الأخير فيما نمهد به – نجد موضعين عن «مشكلة الماء» تطرحهما مقالة سليمان خالد المطوع بهذا العنوان المباشر، ويصور يوسف النصف المشكلة ذاتها في مقال قصصي بعنوان «حلم»، فقد رأى الماء الصافي في البيوت، ولكنه يصحو من حلمه على نهيق حمار السقا!!. وفي هذا العدد نفسه يبدو اهتمام بوسائل العرض الحديثة، فيكتب عبدالله السيد عبدالمحسن مقالا – هو الأول في مجاله – بعنوان: «الكويت والسينما»، أما يوسف محمدالشايجي فقد آثر الشكل الدرامي، فكتب تمثيلية من فصل واحد عن الزوجة الخائنة والسائق!!

ما الذي يوصلنا إليه هذا التقليب في صفحات تلك المجلة التي انطوت صفحتها منذ نحو نصف قرن، ولم تتجاوز حياتها السنوات الثماني ؟

نستبعد أولا العامل الزمني من حيث الامتداد، لأن التأثير لا يرتبط به ارتباطه بالكيفية وقدرة التفاعل مع المناخ العام، بل نستبعد – ثانيا – عاملا سلبيا (آخر) هو أن هؤلاء الكتاب لم يستمروا كتابا للمقالة في مراحل ما بعد البعثة، وذلك لأننا لم نعرض لخواص كتاباتهم من الناحية الفنية قدر اهتمامنا بالتحليل الموضوعي لها. وقبل أن نضع هذه القضية تحت الضوء نقول إن «مجلة البعثة» كانت بحق مدرسة الصحافة الكويتية، وأساس تكوينها، وأن عددا – وإن يكن قليلا – ممن لمعت أسماؤهم على صفحاتها لا يزال يكتب إلى اليوم، نذكر: محمد مساعد الصالح وهو أحد السابقين إلى المقالة القصيرة جدا في الكويت (العمود الصحافي) وعبدالعزيز الصرعاوي (الوزير ثم السفير السابق) وغنيمة المرزوق رئيسة تحرير أول مجلة نسائية في الكويت، وصاحبة القلم النشيط، وغيرهم.

في الكويت، إبان الخمسينيات، أصبح المجال شديد الحيوية، بفعل «الوثبة» أو «الطفرة» الاقتصادية الاجتماعية من جانب، وأصداء الانقلابات السياسية التي تتردد بين العواصم العربية، بصفة خاصة: القاهرة وبغداد ودمشق،

والجزائر ثم اليمن. لم يعد المجال الكويتي «يتقبل» كاتب المقالة فحسب، بقدر ما أصبح يطلبه ويلح في إيجاده، وخاصة في أعقاب إعلان استقلال الكويت (١٩٦١) والدستور، وإجراء الانتخابات التشريعية الأولى (مجلس الأمة: ١٩٦٢) وتعدد الصحف، وصدور قوانين جمعيات النفع العام التي أوجدت «كتلا» ثقافية ذات كيان ومصالح وأهداف، يتوصل إليها بالكتابة (في شكل مقالي غالبا) كما في رابطة الأدباء، وجمعية الصحافيين، ورابطة الاجتماعيين، ويدعم هذا التوجه أن غالبية أعضاء هذه الجمعيات هم أنفسهم طلاب/ كتاب مجلة البعثة منذ زمن غير بعيد، وليس من الميسور في دراسة مختصرة أن نتعقب كتاباتهم، لأنها - في جملتها - اقتحمت دائرة التخصص، كما تحول الكثير منهم إلى كتاب (عبدالله زكريا الأنصاري وعبدالعزيز الصرعاوي وفاضل خلف فيما بعد) كما اندمج بعض آخر في الحياة السياسية العملية (جاسم القطامي ويوسف السيد هاشم الرفاعي وخالد خلف فيما بعد) أو الحياة المهنية (داود مساعد الصالح والدكتور عبدالرحمن العوضي وعيسى الحمد)، وليس هذا على سبيل الحصر أو مقاربته، فقد كان هذا زمن المقالة حقا، حتى إن انشغل عنها ممارسوها السابقون على نحو ما أوضحنا، ولعل هذه العوامل (في جانبيها الإيجابي والسلبي) هي التي دفعت إلى مكان الصدارة بكاتب أصبح فيما بعد أهم كتاب المقالة عبر الستينيات والسبيعنيات، كما يمكن أن يعد الممثل الحقيقي لطبيعة هذه المرحلة: عبدالرزاق البصير.

٢ - البصير: الإصرار على الكتابة

عبدالرزاق إبراهيم عبدالله، الذي عرف باسم عبدالرزاق البصير (١٩٢٠ - ١٩٩٩) لم تكن بداياته تفتح الطريق إلى ما صار إليه، وهذا دليل على إرادته التي تتسم بالجرأة والإصرار من جانب، وحسن تقديره للأمور من جانب آخر، إذ كان الفقه الشيعي الذي تلقاه على يد الميرزا علي يؤهله للتحرك في إطار المذهب مأذونا شرعيا ، وخطيبا في الحسينيات[٢١]، ومنشدا أيضا، إذ كان قوي الصوت بدرجة واضحة، غير أنه ما لبث أن تمرد على هذا الإطار الذي يرشحه له كف بصره (مذ كان طفلا في الرابعة) وجمال صوته، فبدأ يوسع من اطلاعه في اتجاه التراث الأدبي والبلاغي بصفة خاصة، وإن تكن مقالاته في هذين المحورين لا تدلان على معرفة منظمة، أما شهرته فقد جاءت من طريق آخر: لقد أفاد البصير من أمرين أحدهما إيجابي، إذ جعل من كتابته ونشاطه الشخصي العام تعبيرا عن موقف سياسي «قومي» بصفة محددة، وتنويري مستقبلي تجديدي تبعا لذلك[٢٢]، وقد ضمن له هذا التوجه أن يكون كاتبا كويتيا (وليس طائفيا) يتحدث باسم أدباء الكويت ومفكريها في أي مكان

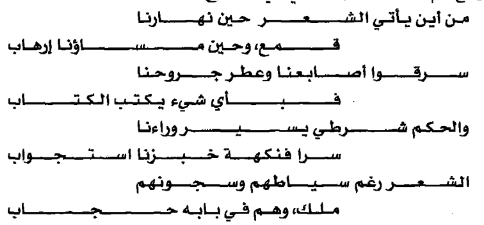
يذهب إليه من دون تحفظ. أما الأمر الآخر (السلبي) الذي أفاد منه البصير وتحول - بالنسبة إليه - إلى عامل إيجابي فيستند إلى ما نلاحظه من خلخلة في قوة التتابع الثقافي طوال عقدين من الزمن تقريبا في الستينيات والسبعينيات... ففي هذه الفترة حدثت تحولات طالت الرأي العام الكويتي، كما طالت العلاقة بين المثقف والسلطة، وجوانب أخرى موضوعية، وأهم ما يذكر هنا هزيمة ١٩٦٧ وما ترتب عليها من انتكاس للحركة القومية، وانصراف بعض دعاتها في الكويت عنها إلى الاتجاه اليساري من خلال تنظيمات فلسطينية، أو بعثية (عراقية أو سورية)، كما كان افتتاح جامعة الكويت عام ١٩٦٦ وتوجيه أهم العناصر النشطة ثقافيا للحصول على الدرجات العلمية من الخارج بمنزلة «سكوت» مرحلي لهذه العناصر، وهكذا، وبعد أن سلك فريق ثالث طريق الوظائف المقربة من أهل السياسة، فأصبح يؤثر إعادة الحسابات من موقعه الجديد، لم يكن في الساحة - تقريبا - غير عبدالرزاق البصير الذي راح يمطر المجلات العطشى إلى أقلام كويتية بمقالاته في كافة شؤون الحياة والثقافة، والسياسة والحضارة، والتاريخ والأدب، وقضايا النقد والبلاغة والكتب والأخلاق والرقابة، والجهاز الوظيفي ... إلى آخر ما يمكن التوقع له، حتى ليمكن القول بأنه ما من موضوع أثارته صحافة تلك الفترة - على طولها - إلا وكان للبصير «مقالة» فيه!

وفيما يتعلق بموضوعنا نرى أن عبدالرزاق البصير أقرب كتاب جيله تحقيقا لمطالب فن المقالة، في معناها المأثور من حيث هي نوع من الاسترسال الشخصي والإفضاء الإنساني القريب من لغة الحديث العادي، ولكن بطريقة مبتكرة، تجعل من المألوف شيئا مثيرا من خلال إثارة الدهشة والجدة في هذا الشيء. إن هذا ما حققه البصير في مقالاته، أو في أكثرها، مما يعتد به منها، حتى حين يضع لمقالته عنوانا جادا أو متجهما أو علميا، فإنه لا يلبث أن تجتذبه طريقته الأثيرة، فيستدرج هو، أو يستدرج قارئه إلى أمور أخرى تتوارد بنوع من التداعي أو التوليد الخاص، وهذه الأمور ترفضها صرامة المنهج، ويأباها العنوان المحدد، ولكنها - في الوقت نفسه - هي التي تعطي كتابة البصير حيويتها، وقدرتها على الإثارة، وتؤكد حضوره الخاص في الموضوع - أي موضوع - ومن ثم يستحق عن جدارة صفة «كاتب المقالة» !

سنقدم نموذجا واحدا عبر وسيط (قارئ خاص) يعرض فقرات من إحدى مقالات البصير، وهي بعنوان: «العرب يعرفون ماذا يريدون». أما القارئ الخاص (الناقد) فهو الدكتور عبدالله القتم الذي أعد مؤلفا مترامي الصفحات (٢٧٨) عن المقالة عند البصير - والذي يقول:

«كتب (البصير) مقدمة منطقية فكرية للموضوع قال فيها: طالما سمعنا من يقول: إن العرب لا يعرفون ما يريدون، وإن هذا هو السبب فيما يعانونه من ضعف وتشتت، وقد أشاعوا هذه الفكرة في معظم وسائل الإعلام حتى كادت تصبح من المسلمات، وفي اعتقادي أن هذاالقول أبعد ما يكون عن الصواب، بل إني ذهبت إلى أبعد من ذلك، فأرى أن هذاالقول إذا صدر عن مشبوه لا يضمر إخلاصا لهذه الأمة، فإن قصده لا بد من أن يكون مضاعفة تشويه الصورة عن ضياع هذه الأمة، ليعمق من الإحباط في نفوس أبنائها، أما إذا كانت إشاعة تلك الفكرة صادرة عن فرد أو جماعات لا يشك في إخلاصهم، فإن ذلك يعود إلى أن موج الظلام المتلاطم قد ثقل على نفوسهم حتى صاروا يصدقون كل ما يشاع عن هذه الأمة، من دون تعمق في التفكير أو تحليل ما يسمعونه من أوصاف غير صحيحة تطلق على هذه الأمة، وإلا فإن أقل تأمل في آثار المفكرين السياسيين العرب، بل حتى إن المتأمل في آراء عامة الناس من هذه الأمة يتضح له بأن العرب يعرفون ما يريدون كل المعرفة، فهم مجمعون على أن العدالة الاجتماعية والحرية والوحدة، هي الوسائل الحقيقية التي تمكننا من استرداد حقوقنا ومكانتنا بين الأمم».

انتهى الاقتباس الأول من مقالة البصير، ليستأنف القارئ الخاص تعقب الانتقالات الجزئية في إطار الفكرة الكلية، وهي أن العرب يعرفون ما يريدون، فيقول: «وبعد هذه المقدمة يتناول الأستاذ البصير الموضوع، فينقل كلمة الشيخ محمد عبده (لا يصلح لهذه الأمة غير مستبد عادل)، على الرغم من تقدير البصير للشيخ محمد عبده، إلا أنه ينتقد هذه الكلمة فيقول: «تلك الفقرة تحمل تناقضا لا يخفى على كل أديب، فإن الاستبداد والعدالة صفتان متناقضتان لا يمكن أن تجتمعا في شخص واحد. ثم يمضي في تفسير نقده، ويخرج باستنتاج مفاده أن نظرية المستبد العادل خيالية، لا يمكن تحقيقها في الواقع، ثم ينقل شعر نزار قباني في الموضوع:



من أين يأتي الشعر حين نهارنا
قمع، وحين مساؤنا إرهاب
سرقوا أصابعنا وعطر جروحنا
فبأي شيء يكتب الكتاب
والحكم شرطي يسير وراءنا
سرا فنكهة خبزنا استجواب
الشعر رغم سياطهم وسجونهم
ملك، وهم في بابه حجاب

من أين أدخل في القصيدة يا ترى
وحدائق الشعر الجميل خراب؟

ويمضي الدكتور القتم في عرضه الحي لمواطن إعجابه في مقالة البصير بعنوان: «العرب يعرفون ماذا يريدون»، فيقول:

«وبعد ذلك يحن إلى الديموقراطية والحرية التي يعتبرها الشمس التي تنير الكون وتبدد الظلام، ويقول كلمة تعتبر حكمة يتلفظ بها البصير: «الأمة التي لا تنتفع بالحرية هي أمة لا تمتلك عقلا». وهكذا عقل البصير يقوده إلى الديموقراطية والحرية: «فالمجالس الديموقراطية الحقيقية هي الدروع الواقية من مدافع الأعداء وحملاتهم، وهي الشموس التي تبدد هذا الظلام المتراكم في سماء هذه الأمة. وإن المرء ليسأل بألم شديد أولئك الذين يقولون إن الأمة العربية لم تبلغ مرحلة تنتفع بها الديموقراطية، أليس معنى هذا القول تحقيرا واضحا لهذه الأمة، لأن الأمة التي لا تنتفع بالحرية هي أمة لا تملك عقلا يعرف النافع من الضار، فما من أمة تقدمت في هذه

الدنيا إلا إذا كان نظامها مرتكزا على احترام الإنسان الذي يتمثل بالتعبير عما يجول في نفسه من آراء وأفكار، ويجعل سلطان القانون فوق كل سلطان، ولعل أقرب دليل وأقواه على أن النظام الديموقراطي الصحيح هو المنقذ الوحيد من القهر والظلم... إلخ» [٢٣]».

ونود أن نوضح هنا سبب الإيثار بأن نعرض لهذه المقالة بطريق الوسيط، إذ إنه في تسليط الضوء على أفكار وسياقات بعينها سيدل على نقاط القوة المدعمة لسلطة فن المقالة حتى إن لم يسمها بذلك، مفضلا صيغا مطلقة من مثل الحنين إلى الحرية، والتلفظ بالحكمة، ومن ناحية أخرى، فإن هذه المقالة المنتقاة بمهارة تصلح لأن تكون دليلا إلى خصائص أسلوبية وفكرية شائعة في كتابات البصير.

إذا طرحنا عنوان المقالة للتحليل المنهجي (الفكري): وقابلنا عنوانها «العرب يعرفون ماذا يريدون» مع محتوى المقالة الذي ينبغي أن يقدم البرهان على هذه المعرفة، ويرتب خطواته تصاعديا بحيث ينتهي إلى إلزام الخصم (المنكر) بالدعوى التي يحددها العنوان، نجد أن البرهان يستدعي نسقا آخر لم يتطرق إليه الكاتب، فما قدمه دليلا على أن العرب يعرفون ما يريدون لا يراد به هذا الضرب من المعرفة الفطرية، الذي يقره ويسعى إليه كل البشر من ساكني ناطحات السحاب إلى ساكني الأحراش والغابات، وقد قدم الدليل على هذا النزوع العام حين قرر أن المفكرين السياسيين يلتقون مع عامة الناس في أن ما يريده الجميع: العدالة والحرية والوحدة !، إن القصد

من طرح القضية، وتحويلها إلى اتهـام بالعجـز، لا يتصل بالهدف، بل بوسائل تحقيقه، وبغياب الإرادة الفاعلة التي توصل إليه. فحين يقال إن العرب لا يعرفون ما يريدون، لا يعني هذا أنهم مثل الطفل الذي يتردد بين اختيارات، وأننا إذا نفينا عنهم هذا أثبتنا أنهم يعرفون ما يريدون، لأنه يعني أن العرب لا يملكون مشروعا قوميا (وهذا صحيح مع الأسف والاعتذار لحماسة الأستاذ البصير ..)، ولا تصورا هاديا يقود خطاهم إلى تحقيق صورة يطمحون إليها ويعملون من أجلها وفق تراتب محدد! وهكذا يتبين لنا أن قضية «المستبد العادل» لا تنتمي إلى هذا الموضوع، إلا أن يكون هذا المستبد العادل (على سبيل الافتراض) يملك رؤية قومية ناضجة، ويسوق الناس إلى تحقيقها، فها هنا يمكن أن نزعم له أنه يحقق الغاية النبيلة بوسائل ظالمة، ولكن الأمر - كما رأى البصير - مبني على تناقض غير ممكن

القبول، لأن الاستبداد في ذاته ظلم، ثم تحدث - في سياق المقالة - نقلة أخرى، وهي استدعاء هذه الأبيات من شعر نزار، التي لا تدل على أن العرب يعرفون ما يريدون، وإنما هي استطراد يتصل بالقوة الغاشمة حين تكون سند السلطة في إدارة البلاد، وهذا أمر آخر.

خلاصة ما نريد من هذا العرض أن التكوين الفكري للمقالة عند البصير لا ينهض على تحلي عقلي منهجي قدر ما يتشكل بقوة التداعي وحضور المختزن من الأفكار والشعارات والمحفوظات المأثورة والنوادر لأدنى ملابسة كما يقال، ولكنه بأسلوبه الانسيابي الهادئ يعرف كيف يدور حولها، وينظمها في سلك واحد مقبول، بل مرغوب، وهذه أهم صفات المقالة الجيدة، بل شرط فنية المقالة منذ مولد المصطلح، وقبل أن يتسع ليشمل «علوما» مختلفة تساق في مساحة محدودة. أما خصائص أسلوب البصير، كما تبرزها الفقرات - وهي صالحة لأداء هذه المهمة - فإنها محددة بترديد مفردات وصيغ بعينها واسعة الانتشار في مقالاته، فهو لا يشير إلى العرب إلا بأنهم «هذه الأمة»، وقد تكررت هذه الصيغة ست مرات في هذه الفقرات الموجزة المقتطعة من السياق، مؤثرا الإشارة المحددة الدالة على القرب الشديد (هذه) على وصف «الأمة العربية» فضلا على اللجوء إلى الضمير، وهو المقبول في اللغة المحايدة، غير أن العدول عن الضمير إلى الظاهر له دلالته النفسية وقيمته الجمالية.

كما نجد هذا التحديد الزائد على حاجة المعنى: «فما من أمة تقدمت في هذه الدنيا»، فالشرط المحدد للتقدم بأنه «في هذه الدنيا» من مألوف لغة البصير، ومثله افتتاح العبارة بقوله: «وفي اعتقادي» وليس في الأمر مايمس

الاعتقاد أو العقيدة، وإنما هو رأي يقبل المناقشة، وكذلك العبارة الوصفية «أبعد ما يكون عن الصواب» التي ترد جاهزة في موقع يريد وصفه بأنه لا يصدر عن حقيقة متفق عليها (وليس تماما أنه أبعد مايكون عن الصواب)، ومثل هذا في الاتجاه العكسي: «إن العرب يعرفون مايريدون كل المعرفة» (٢٤)، «فلو أن العرب (بعامة) يعرفون ما يريدون لكفاه هذا وأبلغه حاجته وأعانه في تقديم الدليل»، ولكن إيقاع اللغة، وإغراء الإطناب يأبيان عليه إلا أن تكون هذه المعرفة وافية وصافية!! أما طرح النقاط الخلافية في صيغة سؤال أو تساؤل: «وإن المرء ليسأل بألم شديد أولئك..» فإنه من خصائص أسلوبه الذي يميل إلى الرفق بالمخالف، ومن ثم فإنه يوسع له ثغرة عله يلوذ بها متراجعا عن دعواه. وفي الاقتباس السابق يقول - على سبيل المثال: «أما إذا كانت إشاعة تلك الفكرة صادرة عن فرد أو جماعات لا يُشك في إخلاصهم »، فما وصفه بأنه أبعد مايكون عن الصواب، هو نفسه يمكن أن يكون مبعثه فردا أو جماعات لا يشك في إخلاصها! وبهذه الروح الودودة يحدد المخاطب العام أو قارئ مقالته بأنه أديب، وأنه خبير بأسرار التراكيب أيضا: «تلك الفترة تحمل تناقضا لا يخفي على كل أديب».

إن البصير الذي نشرت له خمسة كتب(٢٥) لم يؤلف كتابا بالحد المنهجي، فجميعها تقوم مادتها على بحوث ومقالات مجموعة تحت عنوان عام، ولهذا فإن مقالات البصير، عددا وتنوعا موضوعيا، تضعه في مقدمة كتاب المقالة في الكويت، وقد أخلص لهذا الفن فلم ينافسه أحد في الكتابة أو الإذاعة على سبيل المثال. وفي أعوامه الأخيرة (عبر التسعينيات) تصاعدت رغبته في المقالة بشكل ملحوظ، وكان هذا على حساب جودة الأسلوب والامتداد، ولكنه لم يكن خروجا عن الطريقة. هذه بعض العناوين التي تدل على التنوع الموضوعي:

- النظام القبلي يتعارض مع النظام الديموقراطي ومنطق الزمن - القبس ١٩٩٧/٨/٢٦.
- مهمة النواب الحقيقية في المجلس - القبس ١٩٩٧/١١/٨.
- من المسؤول عن مأساة الأمة العربية؟ - القبس ١٩٩٨/٢/١٠.
- الكويت والضائقة الاقتصادية - القبس ١٩٩٨/٥/١٦.
- الكويت ومعضلة فلسطين - القبس ١٩٩٨/٥/١٩.
- حول رقابة الكتب - القبس ١٩٩٨/٦/٢٣.

وهذه موضوعات جادة وتحتمل أن تُفرد لها دراسات وكتب، ولكن طريقة البصير التي تطرح الفكرة العامة، وتستدعي لها تمثيلا أو أمثالا

قريبة، تنتهي إلى الإفضاء بنصيحة، تجعل هذا ممكنا في ثلاث ورقات، ولا شك في أن هذا يحتاج إلى مهارة من نوع خاص لا يستطيعها كثير من كتاب المقالة. إن العنوان الأخير «حول رقابة الكتب» لا يزيد حجما على صفحتين، ومع هذا فقد أبرز فكرته الأساسية بعبارات محددة، إذ يرى أنها مشكلة عربية عامة شغلت «الأدباء»، وأن المنع ليس علاجا لأنه يتحول إلى دعاية للممنوع، ولهذا ينبغي أن نضيق من اللجوء إليه، وأن يكون المنع فيما هو واضح الانحراف، ومن المهم ترشيد الرقابة، وأن يحتكم الرقيب إلى القانون وليس إلى رأيه الشخصي. ثم يختتم مقالته القصيرة بأن يقدم مثلين من التاريخ البعيد ثم القريب ليؤكد لنا أن مناقشة المزاعم أجدى من منعها رقابيا، فيشير إلى حديث الإفك ومناقشة الدكتور هيكل له (في كتاب: حياة محمد) وأكاذيب ومزاعم حاكم العراق، وهل نحجبها أم ننشرها ونرد عليها؟ بهذا التبسيط (غير المخل وغير المسطح) الذي يناسب قارئ الصحيفة اليومية يقتحم قلم البصير مثل هذه الموضوعات التي نعرف سلفا أنها ليست مادة إخبارية، ولا تجاري الصحيفة الخبرية. على أن البصير الذي استعان دائما – في نشر مقالاته – بمجلات ذات رصانة أدبية، مثل «البيان» و «العربي» نجده قد عوّد قلمه على صحيفة يومية يمسه نازعها من الميل إلى الإثارة والحدة أحيانا، كما نجد في هذه العناوين:

– تغيير أخلاق الكويتيين – القبس ١٩٩٧/٧/١٢.
– خرجنا من نير الاحتلال فوقعنا في الفردية والأنانية – القبس ١٩٩٧/٨/٣٠.
– الشريف الرضي... ومجلس الأمة– القبس – ١٩٩٧/١٢/١٦.
– من قال إن الصمت من ذهب؟ – القبس – ١٩٩٨/٦/٢٧.

وإذا كانت الإثارة في العنوانين الأول والثاني تأتي عن طريق «الصدمة» بمفاجأة القارئ بما لا يحب أن يعرفه عن نفسه، فإن العنوان الثالث يستمد إثارته من طرافة التركيب، أو العلاقة البعيدة جدا بين طرفيه: الشريف الرضي ومجلس الأمة. إن هذا «اللعب» باللغة يعنينا تماما، لأنه «عرق الذهب» في كتابة المقالة، بل إن المقالة، من دون هذه المقدرة الخاصة، لن تكون – في أكثر الأحوال – متجاوزة اللغة النفعية وما تسوق من معلومات وفوائد، تسلبها ما تدعيه أو تتمسح فيه، وهو كونها مقالة!! وسنكتفي من مقالة البصير هذه (الشريف الرضي ومجلس الأمة) بنصفها، على قصرها، ولتكن نموذجا لمقالته الصحافية المتأخرة

«النظام الديموقراطي من أفضل أنظمة الحكم وأعذبها، ورغم إيجابياته الكثيرة، إلا أن من سلبياته أنه يأتي أحيانا إلى مجلس الأمة بممثلين للشعب غير مؤهلين لهذه المهمة، ولا يعملون لمصلحة من يمثلون».

«وهب الله محمد بن أبي أحمد الحسين المعروف بالشريف الرضي قوة في الشعر لا تكاد توجد إلا عند القليل من الأدباء، وبذلك اشتهرت قصائده على ألسنة الأدباء والمتأدبين، ويطول بي الحديث لو أردت أن أتحدث عن إعجاب النقاد بشعره ونشاطه، فقد أجمعوا على أن الشريف الرضي من أعظم الشعراء في كل مجالات الشعر، ولعل قصيدته التي يخاطب بها ظبيته من أشهر الشعر، وهذه القصيدة من لواحق حجازياته، وإن أسطع دليل على قوته الشعرية ديوانه الكبير الذي يقع في جزأين، علما بأن له نشاطا علميا أدبيا في مؤلفاته القيمة التي بلغت خمسة عشر كتابا، لم يسلم لنا من نوائب الدهر منها إلا بعضها، ككتاب: «المجازات النبوية» و«حقائق التأويل وتلخيص البيان عن معجزات القرآن» و «نهج البلاغة» وكتب أخرى أدبية ذكرها مؤرخوه.

«والذي يهمني الآن أن نتحدث عن قصيدته التي أشرنا إليها في أول هذه الكلمة، وهي قصيدة كل أبياتها من الشعر المختار، ولقد رأيت فيها رمزا من رموز النظام الديموقراطي الذي يقال عنه إنه نظام سيئ، ولكنه أحسن الأنظمة السياسية.. يقول الشريف رحمه الله:

ياظبية البان ترعى في خمائله
ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

الماء عندك مبذول لشاربه
وليس يرويك إلا مدمعي الباكي

سهم أصاب ورامية بذي سلم
من العراق لقد أبعدت مرماك

وعد لعينيك عندي ما وفيت به
ياقرب ماكذبت عيني عيناك

انت النعيم لقلبي والعذاب له
فما أمرك في قلبي وأحلاك

«وينطبق ما جاء في هذا البيت من الوصف على النظام الديموقراطي، فهذا النظام حلو عذب، يمكن الناس من التعبير عما تكنه نفوسهم من آراء وأفكار، فأنت حين تقف على ما يقوله النواب في المجلس ترى مختلف الآراء والأفكار، ويقال مثل ذلك حين تقرأ ما تنشره الصحف في البلاد التي تعتمد في حكمها على هذا النظام، مما يجعلك قادرا على أن تعرف صورة مايفكر

فيه الناس، بخلاف البلاد التي تعتمد على النظام الواحد المهيمن على جميع وسائل الإعلام، إنك لا ترى إلا صحيفة واحدة وإن تعددت الصحف، ولا ترى إلا رأيا واحداً وإن تعددت مصادره».

هذا هو النصف الأول من المقالة. وسيكون النصف الآخر خاصا بسلوكيات بعض أعضاء مجلس الأمة، ترتيبا على المستوى الثقافي والميل الحزبي أو الاجتماعي... إلخ، وهو المقصود من طرح الموضوع أصلا، ولكن كيف توسل، أو توصل إلى، هذا الطرح الحاد/ الجاد الذي لا يقبل المواربة، وليس من سبيل إلا بالتعبير الصريح المباشر؟ لقد حدد مقولته في عبارة افتتاحية صريحة مركزة حادة، لا تقبل أكثر من معنى: الديموقراطية نظام متميز، ولكنها تأتي بنواب غير مؤهلين للنيابة، ولا يعملون لمصلحة من أنابوهم عنهم! هذه «خلاصة» كان موقعها آخر المقالة، إذ تذكر نتيجة لما يعرض من حالات وما يستخرج من دلائل، ولكن عامل الإثارة ورغبة الصدمة انتقلا بالعبارة المستخلصة من نهاية المقالة أو ختامها إلى البداية والمفتتح. إن البصير - بحسه الدقيق - يعرف هذا جيدا، ولذلك يضع علامة فاصلة، ثم يستأنف الكتابة بلغة من يبدأ وليس بلغة من يستمر، حين يُعرِّف بالشريف الرضي ورأي النقاد في شعره، كما يذكر أهم مؤلفاته، ليصل إلى قصيدته، الشهيرة التي اقتبس بعض أبياتها. إن «القصد الأدبي» واضح في تشكيل مادة المقالة، لأن الاستشهاد الذي تستدعيه حالة النواب أو المجلس ينحصر في معنى البيت الأخير:

أنت النعيم لقلبي والعذاب له
فما أمرك في قلبي وأحلاك

والمعنى المقابل: إن الديموقراطية نظام جيد ولكنها تؤدي أحياناً إلى سلبيات، علينا أن نعرف كيف نتجنبها. ولكنه يدور حول هذا المعنى بمعلومات أدبية، وتاريخية، لا يحتاج إليها إدراك المعنى أو المغزى الذي يقصد إليه، وهذا الدوران يتحول - أو يكاد - إلى هدف خاص يوازي الهدف العام، بل إن هذا الهدف (الأدبي) الخاص هو الذي سيبقى في الذاكرة، بتفاصيله عن الشاعر، وكتبه المحفوظة والمفقودة، وأبياته الشفيفة الرقيقة، وفي حين لن يبقى من قضية الديموقراطية غير الإشارة إلى أن بعض النواب في مجلس الأمة ليسوا في مستوى النيابة عن الشعب، أي المعنى المجرد، فإن ما يبقى من حديث عن الشريف الرضي لن يكون إلا هذه التفاصيل ذاتها، لأنها تداخلت بطريقة التأليف الأدبي. وهذا فرق ما بين اللغة الأدبية واللغة النفعية، وقد تمازجت اللغتان، بما يجعل من هذه المقالة القصيرة عملا مقروءا وممتعا. أما الديموقراطية فقد كانت «المحور» الذي تدور حوله

مقالات البصير من بداياتها إلى نهاياتها، لا ينافسها غير الإيمان بالعروبة، وحلمه بالعدل الاجتماعي.

٣ - الرميحي ... ضرورة القراءة

طوال ثمانية عشر عاما (١٩٨٢ - ١٩٩٩) كان الدكتور محمد الرميحي مدعوا - كل شهر - إلى كتابة المقال الافتتاحي لمجلة العربي واسعة الانتشار، وهي (إجبارية) يعرف وزنها من عاناها، ومن المؤكد أن الكتابة بهذه الطريقة لم تكن هدفا مرصودا للباحث الذي آثر السفر في بعثة للحصول على درجة الدكتواره في علم الاجتماع، إذ يظل «الكتاب» - وليس المقالة - هو الصورة المفضلة لتأكيد القيمة العلمية، غير أن العامل المشترك أو العرق الخفي بين الاجتماعي وكاتب المقالة أنهما بالطبيعة ينزعان إلى العمل بين الجماهير، ويجدان مادتهما الأغنى في مراقبة التغير من حولهما ومحاولة تفسيره (ليس مصادفة أن تأخذ هذه الكلمة موقعا واضحا في عناوين كتب الدكتور الرميحي[٣٦]، وقد التقى النازعان في تأسيسه - أعقاب عودته من البعثة (١٩٧٣) - مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية (الفصلية التي توسعت إلى مركز للدراسات أيضا)، ومن المتوقع أن يكون المقال الافتتاحي للمجلة الفصلية بقلم الرميحي رئيس التحرير، أي أن علاقته بكتابة المقالة تسبق رئاسة تحريره لمجلة العربي، ومن الطبيعي أن تستمر بعدها[٣٧] وأن تتسع أيضا، غير أننا نخصص هذه الفقرة لمجموعة محددة من افتتاحيات «العربي»، انتقاها موزعة على ثلاثة محاور، في ثلاثة كتب:

١ - العرب في عالم متغير (٣١ مقالة). ٢ - إزالة الحواجز (٣٢ مقالة).

٣ - هموم البيت العربي (٣٤ مقالة) [٣٨]. فبين أيدينا سبع وتسعون مقالة، نشرت عبر عشرة أعوام، تحت عنوان ثابت: «حديث الشهر»، فهذا نازع فن المقالة الأصيل يعلن وجوده في العنوان، ولم يكن من طابع «الحديث» بد، لأن المجلة رسالة موجهة إلى «كل القراء»، ولأن هذه المجلة - تحديدا - تخاطب ما لا خلاف عليه بين الأقطار العربية، ومن ثم فإن هذا يتطلب من كاتب المقالة «الثقافية» الكثير من الحرص، على أن هذا الاعتبار (السياسي، الفني) قد يصادم - ولو في بعض الأحيان - ثوابت قديمة لدى الكاتب، يرجع بعضها إلى أصول علم الاجتماع ونظرياته الصارمة (الجريئة) وبعضها إلى نزعة الكاتب الشخصية، القومية المستقبلية. إن عناوين المحاور التي تصدرت أغلفة الكتب الثلاثة توضح التوجه الفكري/ السياسي الذي تستهدف هذه الأحاديث الكشف عنه أو الدعوة إليه. وهدف هذه القراءة النقدية يختلف عن ذلك، إذ

يتجه إلى نسيج المقالة عند محمد الرميحي،، وما أصبحت به تكوينا فنيا متميزا بسمات خاصة، فمع التفوق الكمي الذي يعطيه مكان الصدارة بين كتّاب جيله من حملة الألقاب العلمية، يأتي التفوق النوعي الذي تؤكده معاودة القراءة لهذه المقالات، حيث تتأصل الطريقة وتستقر جماليات التكوين عبر الممارسة [٢٩].

لعل اللغة – ماثلة في مفرداتها وتراكيبها – أول ما يستحق العناية، لأنها مرتكز شخصية المقالة/ الكاتب الفنية. وفي «حديث الشهر» المقروء ما بين طنجة واليمن، وفي المهاجر أيضا، لا مكان للعامية إلا أن تكون «مداعبة» عابرة مستوعبة (مفهومة) لدى جميع القراء، مثل: عقدة الخواجة [٣٠]، طوابير (الكتاب٢/٤٢)[*] المفاصلة معهم (١٠٥/٢) طاولة المناقشات (٦/٣) مراهنة (١/١ ، ٢٠٠/٤٠ ، ٢٤٠/١، ١٠٣/٣) ـ والرهان عربية فصيحة، ولكن التحريف يلحقها في الدلالة – مرقد عنزة (٢٧٥) فهلوة (٢٤٢/٢) دردشة (٩٠/٣) ، ولعل هذه المفردات التي ذكرنا على سبيل الحصر وليس التمثيل، ومن ثم فهي نادرة الوجود، وقد يقاربها ميل المؤانسة، ففي مقالة عن «المغرب» يؤثر اللفظ المستعمل هناك حين يقول «في الصيف الفارط» (٧/٢) والندوة الفارطة (٣٠/١)، لكنه يؤثر الشائع المشترك مثل: عقد السبعينيات المنصرم (٥/٣) ونوفمبر الفائت (١٦/٢)، ويحق لنا أن نلاحظ أنه لم يستخدم «الماضي» في هذا السياق.

وقد استخدم الدكتور الرميحي صيغا عربية (تراثية) ثابتة كما وردت، أو بعد تعديل بسيط مناسب، يؤكد بها «كلاسيكية» المدلول عبر استدعاء هذا الدال من المخزون اللغوي العام والمشترك التاريخي، وسنرى أنه يعادل هذا النزوع بألفاظ مترجمة أو مولدة واضحة الانتماء إلى لغات أجنبية، حين تستدعي ضرورة الموضوع، وتحقيق غايته الهادفة دوما إلى التحديث وإلى المستقبل، فمن تضمين العبارات التراثية: «بيت القصيد» وهي واسعة الانتشار في المقالات على اختلاف موضوعاتها، وهذا ناتج من بنية المقالة، وتركيبها وترتيب أفكارها الجزئية، بحيث تنتهي إلى «خلاصة» أو «غاية» عبر عنها القدماء ببيت القصيد [٣١]، فيقول الرميحي: وبيت القصيد هنا (٤٢/١)، بل يكمل العبارة التراثية بمتعلقها: وهي بيت القصيد في الاستشهاد (١٠٥/١ ، ١٠٦) و (٧١/٢ ، ٨٥ ، ٩٩ ، ١٢٤ ، ٢٦٦) و (٦٧/٣ ، ١١٥ ، ١٢٩ ، ١٥٣ ، ٢٨٩ ، ٢٩٥ ، ٣١٨ ، ٣٤١). وإذا لم تكن عبارة أخرى تحمل من مغريات الاستدعاء

(*) تفادياً للإسراف في الإحالة إلى الهوامش سنضع عقب كل اقتباس رقم الجزء او الكتاب من الكتب الثلاثة المذكورة يليه رقم الصفحة.

ما تحمله «بيت القصيد»، فإنها لم تبلغ درجتها في الحضور، وليس القصد أن نقدم إحصاء بتواتر الاستخدام بقدر ما نرعى هذه الظاهرة الأسلوبية المتميزة، التي تلجأ إلى دق أوتاد هي ألفاظ وتراكيب ذات عمق تاريخي متأصل في استخدام اللسان العربي لتأكيد المنحى، وتعريب الرسالة، وأنس المتلقي بتحريك مكنونه، وهذه بعض التعبيرات:

من مقالات الجزء الأول:

غيض من فيض (ص ١٣٨ ، ١٥٢)، ليس بعزيز علينا (ص ١٤١)، من نافلة القول (ص ١٧٧)، تمر عليه مرور الكرام (١٧٨)، خبت جذوة العلم (ص ١٨١) قاب قوسين أو أدنى (١٩٢)، ثني الذراع، لي الذراع (ص ٢٢٩)، بقضها وقضيضها (ص ٢٥٢).

إن الكاتب يدرك جيدا أنه يجلب عبارة ذات دلالة زمنية، عبارة تنتمي إلى الماضي، ولكنه يدفع بها في سياق أسلوبه الحديث تماما، ليجذّر الفكرة، ويصل ما بين الماضي والحاضر، ويحيي في ضمير القارئ حس الانتماء. لنا أن نلاحظ - بالنسبة إلى العبارة الأخيرة - أنها ترد بهذا التركيب: «تدريس الخدمة الاجتماعية بقضها وقضيضها كما يقال» فهذا التقييد الأخير - كما يقال - حاسم في الدلالة على وعي الكاتب برحلة معجمه اللغوي إلى أولئك السابقين الذين قالوا عبارة القض والقضيض. وهذا الرحيل اللغوي مقصود إليه، ليعادل هذا الاصطلاح الجديد الماثل في: الخدمة الاجتماعية.

من مقالات الجزء الثاني:

نصيب الأسد (ص ٨٤)، يشار إليه بالبنان (ص ٢٦٨)، عقر دار تلك الدول (ص ٣٠٠)، أرغى وأزبد (ص ٢٧٠)، العجب العجاب (ص ٣٦)، يضرب عرض الحائط (ص ١٣٠)، الويل والثبور وعظائم الأمور (ص ١٤٥)، مشكلات دونها زحزحة الجبال (ص ١٥١)، انقلب السحر على الساحر (ص ١٦٧)، بنات أفكار (١٩٠).

من مقالات الجزء الثالث:

من نافلة القول (ص ١٢٣ ، ١٢٧)، انقلبت الآية (ص ٢٧)، تحول الماء الأجاج إلى ماء عذب (ص ٥٠)، رأب الصدع (ص ٩٤ ، ٩٧)، أم أعينهن (ص ٩٧) سدة الرئاسة (ص ١٢٠)، على قلب رجل واحد (ص ١٢٧) إن الشاة المذبوحة لا تخشى السلخ (٢٠٤)، المعركة الدبلوماسية ستكون حامية الوطيس (ص ٢٢٨)، غيض من فيض (ص ٢٥٨ ، ٣١٥) العقبات الكأداء (ص

٢٦٠)، الصعوبات الكأداء (ص ٢٧٩)، اليوم خمر وغدا أمر (ص ٢٦٠)، الحرب الضروس (ص ٣٣٤).

هناك مستوى لا يصح أن نهمله، يتجاوز النسق اللغوي وسيكولوجية الاستخدام في تهيئة المتلقي لتقبل الرسالة إلى النسق المعرفي (المتنوع) وسيكولوجية الاستدعاء عند الكاتب نفسه، وهنا سنجد هذه التعبيرات التراثية المشار إليها ترتد إلى مرجعيات واسعة جدا، ما بين الشعر، والسير، والقرآن، والأمثال، بل قد تتداخل المرجعيات لتعيد تشكيل العبارة وتلوينها بحيث تومض في اتجاه التراث اللغوي، كما تومض في اتجاه الحاضر المألوف، كما في قوله: «لقد أصبح التكالب على جلب الإعلانات هو الحليب والتمر لرئيس التحرير (٣١/٢)»، فالتكالب لفظ قديم ورد في الأحاديث النبوية، «كما تتكالب الأكلة على قصعتها» و «جلب» بمعنى إحضار - على فصاحتها - متداولة في الاستعمال الخليجي، سواء في لغة التأليف أو لغة الحديث، وكذلك هذا التشبيه البليغ الذي جعل من الإعلانات حليبا وتمرا، طعاما غنيا شهيا، هو من طبيعة الحياة الصحراوية، ولو أنه العسل واللبن، لاختلفت المرجعية، واختلفت الدلالة في الأصل المستوحى.

من المهم أن نلقي الضوء - أو بعض الضوء - على المستوى الآخر من ألفاظ اللغة وتراكيبها، وهو المستوى الذي ينتمي إلى عصر الكاتب وثقافته، ومن ثم لا بد من أن تظهر فيه انعكاسات لأجرومية لغات أخرى، فضلا عن معاجمها، ومجازاتها، وجذور صورها، وهنا ينبغي أن نوضح أن ما نعنيه يتجاوز ما لا بد من الاستعانة به من المصطلحات العلمية، ففضلا عن أنه يصعب تجنبها - حتى مع إفساح مسافة للاختلاف في طريقة رسم المصطلح أو ترجمته إلى العربية - فإنها ليست مما يميز أسلوبا عن آخر في هذا النوع من المقالات التي تشق طريقها بحساسية شديدة بين الدقة العلمية والمنهج الموضوعي، وبين بث الدفء الخاص والاقتراب من وجدان القارئ بقصد اكتساب ثقته وموافقته:

من مقالات الجزء الأول:

سقف الإنتاج والهيكل السعري (ص ٤٠)، يلعب فيه الصراع أدوارا (ص ٤٣) وهذه الاستعارة المستمدة من فن المسرح كثيرة الدوران على قلم الكاتب، كما هي واسعة الانتشار على ألسنة المثقفين، فكذلك نجدها (ص ٤٦ ، ١٢٣ من الجزء الأول ص ٢٥٠ ، ٢٦٧ من الجزء الثاني، ص ٩٦ ، ٣٧ من الجزء الثالث)، إن هناك أكثر من حصان طروادة في داخل حركة الانحياز (ص ٥١)، وجه العملة الآخر (ص ٥٥)، التكيف معها (ص ٥٥)، الخصائص التكييفية

(ص ٦٥)، تولدت علاقة آلية (ميكانيكية) (ص ٢٥٣) وبالتأكيد [حين توضع في بداية الجملة] (ص ٤٦ ، ٦٠) وتتمحور المشكلة (ص ٩٢ ، ١٥٩)، الخطاب العلمي العربي (ص ١٧٦)، إننا في طور الانتقال من ثقافة الذاكرة - إن صح التعبير - إلى ثقافة الإبداع (٢٢٥)، التعليب الثقافي (ص ٢٣٠).

من مقالات الجزء الثاني:

العقد الاجتماعي (٢٣٤)، المجتمع ما بعد الصناعي (ص ٢٣٨) وقد أعيد تركيب هذا التعبير الاصطلاحي بطريقتين مختلفتين في المقالة ذاتها: ما بعد المجتمع الصناعي (ص ٢٣٩)، المجتمع الغربي ما بعد الصناعي (ص ٢٤١) تكون أيضا: المجتمع ما بعد الصناعي الغربي، المحرك الأساسي والدينامي (ص ٢٣٨) المقالات ذات البعد الواحد (ص ٢٨٦)، العصرنة (ص٩)، تغييرات بنيوية (ص١١) عملية التثاقف بين الشعوب (ص ١٦) الجري وراء التفاحة (ص ١٤)، المشكلات الهيكلية في صناعة الدواء (ص ٥٢)، الاستلاب الثقافي ص ١٢٧)، ديناميكية الحياة وجدليتها وتفاعلها (ص ٢٩٥)، نقاتل طواحين الهواء (ص ٢٩٦).

من مقالات الجزء الثالث:

ميكانيكية دفاعية بشرية (ص ٢٣)، بالتأكيد [في بداية الجملة] (ص ٤١، ٦٧)، ذكرها يقع في هامش التاريخ القريب (ص ٦٠)، الأقطار العربية الستة: المملكة العربية السعودية، عمان، دولة الإمارات، قطر، البحرين، والكويت (ص ٦٨ - حيث تتابعت أسماء الأقطار الخمسة من دون أداة عطف، ثم آخرها بالواو - وهذا أثر من اللغة الإنجليزية، حيث توجب الأساليب العربية تكرار أداة العطف) جرت مياه كثيرة في النهر العربي (ص ١٦٨)، أصبحت هزيمة حزيران أو كادت تصبح محجا للبكاء العربي (ص ٦٨ - ومرجعية هذا المجاز يمكن أن تكون عبرانية تستحضر حائط المبكى أو عربية تستحضر موقعة كربلاء وليلة العاشر من شهر المحرم)، المظلة السياسية (ص ١٧٠)، فقد دخلت ... على الخط (١٧٣)، أحد آليات دفع المقاومة (ص ١٧٧)، حتى يتعرف القارئ على خط الإبحار الذي نريده (ص ١٩٨)، بداية دخول إسرائيل نفق المرحلة الحرجة (ص ٢٠٣)، لا توجد في المجتمع مكيانيكية واضحة ومعترف بها لحل مثل هذه المشاكل (ص ٢٣٥)، سيناريوهات (ص ٢٦٠ ، ٢٦٢ ، ٣١٥) مسارات وسيناريوهات (ص ٣٠٩)، عقلنة (ص ٢٦٩)، علينا أن نقلع شوكنا بأيدينا (ص ٢٧٥)، تسريع التنمية (ص ٢٩٩)، آليات السوق (ص ٣٠٤)، الأدلجة (ص ٣٠٤)،

القوانين الاقتصادية التي تكونت في رحم الثورة الصناعية الثانية (ص ٣١١)، كعب أخيل (ص ٣٢٢)، آلية الحكم (ص ٣٤٠)، ويشرحها بقوله: (أي كيف تدار عجلته) آلية الديموقراطية (ص ٣٤١).

إن هذه المفردات والتعبيرات مجال خصب لتحليلات متعددة، وكما رأينا فإنها - من حيث تتعايش وتتقاطع مع المفردات والتعبيرات التراثية المشار إليها سابقا - تجسد إحدى الخواص المهمة لأسلوب محمد الرميحي، إذ تستقطب الشبكة اللغوية الحس التاريخي التراثي من خلال مرجعيات نوع من المفردات، كما تستقطب الوعي بحركة الحاضر واحتمالات المستقبل بما تثيره مرجعيات النوع الآخر من المفـــردات (والأمر كذلك بالنسبة للتراكيب بالطبع). هذه المفردات والتراكيب حد فاصل بين كتابة جيل قربنا صورة نشاطه في فن المقالة بما عرضنا من خصوصية الأسلوب عند البصير، وكتابة جيل آخر تمثله كتابات الدكتور محمد الرميحي كما تدل عليها هذه الخاصية اللغوية التي عرفنا، وهي ثمرة ثقافة لم تكن متاحة للجيل السابق.

لعل با ستطاعتنا أن نتقدم خطوة (جمالية) أخرى، مجالها المفردات والتراكيب أيضا، وهي الإيقاع، ولسنا نقصد الوزن بالطبع، وإنما نقصد النسق الصوتي الذي يتجلى في علاقات متعددة، قد تكون في صيغة الجناس، كما قد تكون ذات أساس اشتقاقي صرفي حين تتوازن صيغة كلمة في مقابل كلمة، أو جملة في مقابل جملة، وهذا النوع الأخير قد يعتمد على ما أطلقت عليه البلاغة مصطلح المقابلة، وهو طباق في الجملة، كما قد يعتمد على المفارقة، وفي كل هذه العصور تتأكد شعرية المقالة، فالإيقاع - بجميع أشكاله - أحد أسس الشعرية التي تنهض على جمالية العبارة، تخطيا لمطلب المنفعة ولغة الإبلاغ، وتوصلا إلى اللغة هدفا جماليا في ذاتها. وليس لنا أن ندعي أن هذا المستوى قد حققته هذه المقالات في بنائها اللغوي، فالجمال اللغوي لم يكن هدفا مرصودا، بل لم تكن له أهمية «المعرفة» - وهي الرسالة الأساسية الجامعة في كتابة الرميحي. ولكن الجمالية التي لم تكن هدفا مرصودا، كذلك لم تكن محل جفوة أو تشوبها شبهة تعويق الهدف المعرفي، وسنجد فيما نسوق من أمثلة كيف كانت جمالية الإيقاع إذكاء لدرامية الفكرة وحيوية العرض واجتذاب هوى الذاكرة العربية في الوقت نفسه، تلك الذاكرة التي يحتل النسق الصوتي فيها مكان الركيزة في تذوق الجمال اللغوي، وهنا يؤدي الجناس وظيفته الجمالية المبنية على التناسق الصوتي بدرجة ما من التكرار ممزوجة أو متداخلة مع درجة ما من المخالفة، كأن تقول العبارة: هذه العناصر تلعب أدوارا مختلفة، وبأوزان نسبية مختلفة (١٢٣/١) وإن تكرار اللفظ ذاته «مختلفة» لم يكن هدفا منفردا يطمح

إليه التركيب، وإلا لبدت اللفظة المعترضة «نسبية» معوقة لاستحكام الإيقاع، ووجب التخلص منها، فإذا حذفت باء الجر تحقق التوازن المطلق، واكتسبت العبارة مع الإيقاع قربا من الإيجاز (الذي هو البلاغة!) من ثم تصبح العبارة: تلعب أدوارا مختلفة وأوزانا مختلفة، ولكن هذا التركيب المعدل ليس في دقة الآخر (الأصل)، بل إن هذا الأصل يجمع إلى الدقة انسيابا موسيقيا من خلال امتداد الجملة. وهذا الإيقاع الحاد نجده في اقتباس مثل «غيض من فيض» (١/١٣٨ ، ١٥٢ ، ٣/٢٥٨) ومثله «بقضها وقضيضها» (١/٢٥٢) وأيضا: «الويل والثبور، وعظائم الأمور» (٢/١٤٥) أو «تهديد وجود لا حدود» (٣/٨)، وكذلك قد يقترن الجناس بنوع من المخالفة في ترتيب أصوات (حروف) الكلمة، مما يكسبها جدة وطرافة تجعل استقبالها في النفس أبهى وأوقع، كأن يقول:

التوافق والتفارق (١/١٤٣).

شعارات مختلفة ومختلقة (٣/١٠٢).

إرادة الحرب وإدارة الحرب (٣/٢٢٣).

هذه الدرجة من الشقاء والشقاق (٣/٢٧٦)

قنوات سليمة وسلمية (٣/٢٧٦).

إن التكوين الصوتي هو بذاته في إرادة وإدارة، وإنما الاختلاف في ترتيب الأصوات، وكذلك الأمر في سليمة وسلمية - أما في مختلفة/ مختلقة فالاختلاف في الفاء والقاف، وفي الشقاء والشقاق اختلف الصوت الأخير من الهمزة إلى القاف، وهذا نوع من المفاجأة أو المخاتلة، إذ يتوقع المستمع إعادة اللفظ بذاته فإذا به ينحرف عن المسار ويقدم معنى مختلفا بتغيير طفيف تدركه الأذن المتفحصة الواعية .. وتقدره، بل قد يصل أمر الدلالة إلى العكس كما في التوافق والتفارق، على رغم تقارب التكوين ووحدة الوزن. كذلك قد يعتمد الإيقاع على اتفاق الوزن الصرفي، كما في «المستورد والمستنبت» (١/٨٦)، وتأخذ العبارة امتدادا نسقيا في: «إسرائيل: الجار الدخيل - إيران الجار الأصيل» (١/٢٤٣) فالجار هو الجار والمعنى هو المعنى (إلا أن يكون الجار الأول من الجور وليس من الجوار)، ثم يعمق النسق الإيقاعي ويستقر بتوازن ما بين الدخيل والأصيل. ومثل هذا يمكن أن يقال: في: «الرأي العام ورأي العوام» مع تأكيد «المفارقة» التي تشكل جانبا مهما من تجديد الإدراك وتعميق الشعور بالفروق بين المعاني، كأن يقول: «يحث الإسلام على أن يكون الناس عبادا لا عبيدا (٣/٧٤)، فالجذر اللغوي واحد، والفرق الصوتي لا يكاد يبين، ومع هذا فإن مدلول الكلمتين شديد التباعد، ومثل ما ندركه في: «التوازن الفاعل وليس المنفعل» (٣/١٨٢).

على أن المفارقة قد تأخذ شكلا مختلفا يذكرنا بالمثال النحوي القديم: ما زاد هذا المال إلا النقص!! وهنا نجد:

تزايد ضعف حس المواطن اللبناني بالدولة (٢٨٢/٣).

النقص في المعرفة والمعلومات يزيد علينا أيضا (٣١٤/٣).

أملا يتزايد في الخفوت (٣١٤/٣).

اتجاها متزايدا لعملية التراجع عن المشروع القومي (٣١٦/٣).

تاريخ المستقبل (٢٥٤/٣).

وهذه صور من المفارقة حديثة المثول في الأساليب العربية، وهي ذات بعد فلسفي وقوة معنوية دافقة من حيث أنها تربط بين الضدين مخالفة الإلف والعادة، كما يقول: «الخلاف الوفاقي» (١٥٨/١)، وهذا يختلف عن «الهجوم والهجوم المضاد» (١٦٧/١)، ويختلف كثيرا عن: «تابع لا نابع» و «مقود لا قائد» (١٥٤/١)، من حيث عمق المفارقة وشمولها، ومن حيث العلاقة الضدية بين طرفي التركيب.

ومن الواجب أن نشير إلى أن هذه الألفاظ المفردة، والعبارات أو التراكيب التي ذكرنا، على كثرتها وتنوع مصادرها المرجعية وغنى ما تحمله من دلائل معرفية، تعد قليلة إذا ما قيست بمئات الصفحات التي استخرجت منها، وهذا هو المناسب لكاتب المقالة الموجهة إلى القارئ العام، الذي لا يناسب رسالته الثقافية، ولا يناسب قارئه المفترض أن يفكر بلغة «النثر الفني»، فيجعل «الجمالية» غاية في ذاتها.. لقد تحقق توازن جيد بين المطلب المعرفي، وصفاء اللغة المستقرة على نهج موضوع المحتوى في المقالة، وإتاحة مساحة – بين الجانبين السابقين – تطل منها خصوصية الكاتب، وهي خصوصية وازنت بين استدعاء صيغ ومفردات من التراث العربي، ونحت وتوليد صيغ ومفردات من مصادر أجنبية، بقصد إرواء التعطش إلى أصالة الانتماء (اللغوي) من جانب، وبين إرضاء التطلع إلى الحداثة والعصرية من جانب آخر.

يقول الدكتور الرميحي في مقال مبكر من افتتاحيات العربي [٣٢]:

«كاتب المقال الصحفي إن لم يكن ملما بتقنية الكتابة مثل كيفية الدخول في الموضوع، ومناقشة آراء الخصوم، واحدا تلو آخر، بادئا بأقوى حجة لديهم منتهيا بأضعفها مفندا لها، وراح مبتدئا بعد ذلك بأضعف حجة لديه منتهيا بأقواها، كي يترك الانطباع الأقوى لدى القارئ أو السامع، إن لم يكن ملما بهذه التقنية فهو جامع كلمات أكثر منه كاتب مقال صحفي ناجح » إننا نستخرج من هذا الاقتباس المهم إشارتين على الأقل: أن الكاتب كان مهتما بتكوين أسلوب تتشكل به مقالته، وأن هذا هو النسق الفكري/ الجدلي الذي تتراتب به الأفكار الجزئية في إطار الفكرة

الكلية. ولكن الأسلوب، والتشكيل الجمالي ليس الأفكار الكلية أو الجزئية أو علاقتها، إنه ماثل في اللغة بجميع مكوناتها من الصوت المفرد إلى الصورة الكاملة، وقد أشارت المقالة ذاتها إلى شيء من هذا حين قالت في فقرة سابقة: «الفرق بين الكاتب الجيد وغير الجيد هو فرق المعاناة والمدخل والتناول» وفي عبارة تالية يصف تلك المعاناة الفاصلة بين الجيد وغير الجيد بأنها «المعاناة الإنسانية للكاتب»، وهذا الوصف يتجاوز أن يكون القصد بذل الجهد (البحثي) إلى أن يكون تمثل الموضوع من منظور أعلى يكشف جميع جوانبه ويجلو احتمالاته وآثاره في كل أوجهه وليس في الوجه الذي يعنيني أو أميل إلى الانتصار له وحسب، وهذا المستوى من الارتباط بموضوع المقالة أو قضيتها لا يؤدي الى الموضوعية، أو لا يقف عند حد الموضوعية، إنه يتخطاها إلى تشجير الموضوع، إغنائه وامتداد أفيائه، وإلى أن يكون أغنى إنسانية، لأنه الأوفى إحاطة والأقرب إلى حكم البصيرة وإرضاء الضمير.

على أن التفكير في اللغة يفرض وجوده ويسطع مثل البوارق حينا بعد حين (ما دمنا في الأصل لا نفتش عن النثر الفني)، وقد دلت العبارات ذات الإيقاع، المرصودة سابقا على هذا الاعتناء الخاص، وكذلك تدل عليه عبارات مسكوكة تقبل أن تكون «شعارات» قابلة للترديد، وهذا ييسر مهمة الذاكرة في الاحتفاظ بها، وهذه جملة من تلك العبارات المسكوكة، نختارها من مقالات الجزء الثاني:

سلاح التعليم العربي منزوع (ص٩٢).

لا شعور بالكرامة في مجتمع يحتقر العمل اليدوي (ص٩٩).

التنمية أفضل وسيلة لضبط النسل (ص١٤٨).

التليفزيون هو الذي يضع جدول الأعمال للشعب (٢١٢).

كارل ماركس كان ابن عصره (ص٢٧١).

لن يكون هناك حصانة ثقافية (ص٢١٧).

مثل هذه العبارات الكثيفة المعنى، البعيدة المرمى، المركبة بعناية تجعل الذاكرة قادرة على الاحتفاظ بها، بعد الرغبة «الجمالية» في اقتنائها، موجودة بالقدر الذي تتقبله مقالة موجهة إلى جميع مستويات القراءة والقراء. والذي نمثل له بها هوالعناية بالبناء اللغوي، الذي تعد هذه العبارات المسكوكة بعض مظاهره، كما نجدها في عبارات أخرى، نختارها من مقالات الجزء الثالث:

«لقد توسطت الكويت - أكثر من مرة - لرأب الصدع بين الشقيقات العربيات، يدفعها حرصها على الأرواح الغالية أن تزهق، وعلى الأموال العربية أن تهدر، وعلى الجهود المضنية ان تضيع وتتبدد، وقد تجلى كل ذلك باتجاه قضية العرب الأولى، وهي «فلسطين المحتلة» التي كانت دائما تحظى باهتمام السياسة الداخلية الكويتية، وكذلك الخارجية».

فهنا إيقاع نمطي يتكرر من دون أن يصل إلى درجة الرتابة (ثلاث مرات).

١- على + الأرواح + الغالية + أن + تزهق

٢- على + الأموال + العربية + أن + تهدر

٣- على + الجهود + المضنية + أن + تضيع

هكذا يتصدر حرف الجر، فالمجرور، فصفة هذا المجرور، فأن المصدرية، فالفعل المضارع المنصوب بأن المصدرية.

ولكن كيف جرى «تكييف» العبارة بما يناسب الهدف، والأفكار الدافعة إليه؟ هنا يؤثر «توسطت» وهي تحمل معنى المسالمة والتواصل والاعتدال معا، وهذه الدوال المتداخلة لا تتحملها كلمة من الصيغة الأصلية ذاتها، ولنفترض أنها «قامت الكويت بالوساطة»، فالفرق كبير، وينص على «الشقيقات» و«العربيات» ليدل من جانب على واجب الوساطة والمجال الودي المفترض فيها، وليدل على عكس هذا في الجملة نفسها إذ يبدو الخطأ في أن يكن «شقيقات عربيات» ويحتجن إلى وسيط! وهذا ما لا تحمله العبارة الموازنة: «الدول العربية» - على سبيل المثال، ثم بعد أن يرتب أسباب الحرص على الوساطة ترتيبا تنازليا يتصدره الأهم، فالمهم، فالأقل في الأهمية: الأرواح ، فالأموال، فالجهود، يسير بثلاثتها إلى مرتكز مجمع عليه (فلسطين) ليرد ختام المقطع إلى بدايته، الكويت، ليغلق العبارة على المعنى، ومع أن القضية تتصل بالسياسة الخارجية (لأنها تنتمي إلى العلاقات الدولية)، فإنه يقدم اهتمام السياسة الداخلية على السياسة الخارجية، لأن موقف الكويت من قضية «فلسطين المحتلة» خارجيا (دوليا) هو الموقف العربي العام الذي لا تختلف فيه الكويت عن شقيقاتها العربيات، أما الموقف الداخلي فإنه يصدر عن خصوصية وتميز، حيث استوعبت الكويت عشرات الآلاف من أبناء فلسطين، ومنحتهم من حرية العمل والكسب والإقامة ما لم تتح لغيرهم، وكذلك أتاحت لهم فرصة العمل السياسي والتجمع المهني، وهو ما لم تأذن به شقيقة عربية أخرى.

أما الفقرة الختامية في مقالة عن الحج[٣٣] فإنها تقول:

«وفي عصر يتميز بالحوار بين الأمم والشعوب المختلفة، وتتطور فيه التقنية في وسائل الاتصال، في السلم والحرب على حد سواء، لا يستطيع المسلم إلا أن يدعو من قلبه مؤكدا حكمة الحج الأبدية، بأن تقام هذه الشعائر بعيدا عن الغفلة والذهول، والعبث والفضول، والشقاق والخصام، فقد ذم الله في محكم تنزيله كل ذلك عندما قال وهو خير القائلين ﴿ **فلا رفث ولا فسوق ولا جدال في الحج**﴾». إن اختيار عنوان المقال (للبيت رب يحميه) يخرج بدوافع الكتابة عن الانحصار في مناسبة الحج، هناك أمر زائد (عارض) اختار العنوان، كما

رشح هذا الختام عن النهي الثلاثي (الرفث والفسوق والجدال)، ونمعن في تأمل مكونات الفقرة وتداعي المعاني الجزئية، التي تتدرج على هذا الترتيب:

١- الحوار بين المختلفين إحدى علامات هذا العصر - فيكون المعنى المسكوت عنه، والضدي: استخدام القوة لم يعد مقبولا في هذا العصر.

٢- وسائل الاتصال تطورت وتتطور في اتجاه ضرورة الحوار - فيكون المعنى المسكوت عنه، الضدي: لا مجال للعزلة حتى لو أردتها.

٣- لأداء الشعائر المقدسة أصول، إنها ليست مجرد حركات في المكان والزمان- فيكون المعنى المسكوت عنه، الضدي: إن ما قمتم به في الحرم ليس من الإسلام، ثم تأتي الآية القرآنية لتؤصل هذا التصور وتوقع عليه.

ولكن: لماذا يصف حكمة الحج بأنها «أبدية» ونحن نعرف أن الحج إلى مكة فرض إسلامي لا يوصف بالأبدية؟ فهل هو إغراء المبالغة؟ كلا، وإنما هناك جذور ثقافية ودينية لهذا التقييد الذي يؤدي إلى عكسه، وهو الإطلاق، فعالم الاجتماع والأنثروبولوجيا - محمد الرميحي - يعرف أن «فكرة المقدس» أبدية، صاحبت المجتمع البشري منذ خطوته الأولى زمن حياة الكهوف، فقد كان هناك «التابو» وهناك الطقس واجب الأداء، وفي تشكيل الجملة يطلق الحج وحكمته الأبدية من قيد «الإسلام»، فهذه أهداف الحج التي توحد المشاعر وتؤدي إلى تجديد النفس، في جميع الأماكن المقدسة مهما اختلفت الأديان، وهكذا قفز الوصف ليأخذ موقعه العلمي الدقيق من خبايا ذاكرة القراءة. ومن وجهة إسلامية خالصة فقد وصف بيت الله الحرام في مكة بأنه أول بيت وضع للناس، وهذا لا ينفيه أن إبراهيم وإسماعيل قد توليا رفع القواعد (وليس تأسيسها)، وسواء كانت هذه الأولية تتجه إلى الزمان، أو إلى القيمة، فإن وصف الأبدية يجري معها في السياق نفسه، ليؤكد البعد الزمني، أو ليفتح طريق المطلق، فحكمة الحج أنه يشرع أبواب القلب والعقل في اتجاه اللامحدود. وإذ يتحقق الإيقاع العميق في انتقاء هذه المفردات الملائمة تماما لما تنسج من معنى، يبرق الإيقاع الصوتي في مساحة مقدرة من العبارة، مساحة تنأى به عن التعمد والافتعال والبهرجة المظهرية:

الغفلة والذهول - العبث والفضول - الشقاق والخصام

إن اللام المتكررة تصنع سجعة صوتية خفيفة، وكذلك الوزن الصرفي الذي يوازن الذهول والفضول، ولكنه لا يمضي بالطريقة نفسها مع المعطوفين الأخيرين: الشقاق والخصام، فقد خالف في الصوت، إذ بين القاف (من أقصى الحلق - انفجارية) والميم (من الشفتين - أنفمية) درجة أقوى في المخالفة لا يغني فيها أنهما صوتان مجهوران، وبهذا تحددت الملاءمة الصوتية بالصيغة

الصرفية وحسب، فكان لهما إيقاعهما الخاص، الأقل درجة مما بين «الذهول» و«الفضول» من توافق، فكأنه التمهيد للعودة إلى الأسلوب المرسل، إذ هو الأصل.

هل نستطيع أن نحدد - أو نقترب من تحديد - خصائص فنية عامة للمقالة، من حيث هي تشكيل فكري وسيلته اللغة؟

قد يكون من الصواب أن نبدأ بالعنوان، وهو - كما يصفه جيرار جينت وغيره من نقاد الحداثة الذين اهتموا باللغة وسيلة اتصال(٣٤) - قد يكون آخر ما خطه الكاتب من مقالته، ولكن المؤكد أنه أول ما يتلقاه القارئ، ومن ثم فإنه يعد نصا موازيا للعمل في جملته، ومن حق المتلقي أن ينظر إلى العنوان على أنه يتضمن جميع معطيات النص صراحة أو تأويلا، وبهذا ينظر إلى العنوان كخطاب يحمل قصدا يرسله المنتج إلى المجتمع (المرسل إليه)، وعلى الرغم من أن العناوين شديدة الإيجاز من كلمة مفردة، أو شبه جملة، فإنها قادرة على تحريك ذهن المتلقي في اتجاه المحتوى المفترض، الذي يتسع له أفق التلقي لدى هذا القارئ المتميز بمرجعيته الخاصة.

وبصفة عامة فإن عناوين مقالات الرميحي تحقق تواصلا مباشرا بجوهر الموضوع، وتحمل القدر المطلوب - أو الممكن في حدود الوجازة - من الإيحاء بطبيعته، ولعلنا لاحظنا في اختيار العنوان: «للبيت رب يحميه»، فهو قول مأثور، والبيت فيه محدد، وتفويض الحماية لرب البيت عقيدة.

ونلاحظ الميل الواضح إلى صياغة العنوان على هيئة سؤال جوابه - أو الدليل إلى الجواب - المقالة، مثل: من المسؤول عن الجوع في العالم؟ لماذا نحتاج إلى العائلة؟ هل هي بداية النهاية لأمنا الأرض؟ دروس التاريخ: هل نستوعبها؟ هل نحتاج إلى أن نتعلم كيف نفكر؟. إن صب الموضوع/ القضية في سؤال يضع جوهرها في بؤرة الاهتمام، مهما كان الجواب. وفضلا عن هذا، فإن طرح السؤال في العنوان، أو في الفقرة الأولى من المقالة كما في حالات غير قليلة، يقوم على افتراض أساسي بالنسبة لفن المقالة التي تقوم - في تشكيلها وسياقها ومستوى خطابها - على أنها حديث متداول بين طرفين، وهذا يعني أن المقالة نوع من الإفضاء بذات النفس، وهذا - بدوره - يتطلب لغة هادئة النبرة، أقرب إلى المؤانسة، تترك الفرصة لالتقاط الأنفاس والمراجعة، وقد تترك مساحة للمخالفة، تبتعد عن التقرير والمصادرة ولغة القسم والوعيد، والجزم الذي لا تشوبه حسابات النسبية والاحتمال. وإذن فإن التوجه إلى الآخر، وافتراض وجوده ليس مجرد فرصة لمنح المتكلم مدخلا مأنوسا لا يلبث بالتكرار أن يستحيل إلى طريقة مملة ومكشوفة، إنه «تقنية»، تُنتقى في ضوئها المفردات، وتحتسب على أساسها المسافة بين الأفكار، وتقاس

بها الحجج وطرائق مناقشتها. وهذا ما روعي في هذه المقالات التي نحن بصددها بوجه عام. إن عنوانا مثل: «المثقفون العرب والمستقبل»[٣٥] تنقصه أداة الاستفهام، ولكنه يفتح الباب واسعا للتساؤلات، وهذا ما تفجر عنه التشكيل اللغوي للفقرة الافتتاحية: هل المثقف العربي في أزمة؟ وهل هذه الأزمة ناتجة عن...؟ أم هي واقع موضوعي...؟ ولكن ألا يحسن...؟ وهكذا في مقالات غير قليلة، على أن طرح الأسئلة بدءا من العنوان، أو الفقرة الافتتاحية يستمر في إيقاع شبه ثابت ما بين فكرة وأخرى، بل إنه قد يكون ختام المقالة أيضا، وكأنما نحن أمام قضية طُرحت وشُرحت، وبقي أن نبحث لأنفسنا عن مخرج منها. ففي مقالة: «مستقبل المشاهدة وثورة الترفيه»[٣٦] ينتهي إلى طرح ثلاثة أسئلة، يمثل كل منها حافزا لإعادة قراءة المقالة، والاستزادة من الاطلاع في الموضوع ذاته، ومغادرة الذات الفردية لتأمل الواقع الجماعي الموضوعي، واستمداد جواب يصدر عن هذا الوعي الجماعي. وهذه هي الفقرة الأخيرة من المقالة: «ولكن أليس ما طرحناه من تقنية جديدة سوف يسلب القرار من القطر لصالح شركات عالمية، في عصر سمته تخطي الحواجز والحدود في ميدان الاتصال؟ ترى: ماذا أعددنا لذلك ورياح ثورة الاتصال تهب وتهدد كل المجتمعات النامية بالتغيير؟ بوابة عصر جديد تطل علينا فهل نحن مستعدون...؟ وكل آت قريب.

٤- وكما أشرنا سابقا فإن طرح الأسئلة ليس مجرد طريقة في التفكير أو الإثارة، وإنما هو «تقنية» جوهر عمادها الشعور بالآخر (المتلقي) وهذا ما يتأكد في هذه المقالات بصيغ أخرى، في صدارتها توجيه الخطاب إلى هذا الآخر المفترض، فقد ينص على هذا صراحة مباشرة، كما في المقالة التي سبقت الإشارة إليها عن ثورة الترفيه، وقد بدأها بأن أعلن وجوده الشخصي فيها: «أكثر من ندوة علمية حضرتها في السنتين الأخيرتين كان موضوعها واحدا هو مستقبل التلفزيون» فهنا المتحدث (والمقالة تحت عنوان: حديث الشهر) هو محمد الرميحي تحديدا، ولكنه لايتركنا في حالة صمت لفترة طويلة، فبعد عدة فقرات سيخصك أنت بالكلام: «فهل سألت نفسك كم ساعة تشاهد فيها برامج التلفزيون في اليوم الواحد؟.. قد تحب أو لا تحب هذا البرنامج أو ذاك، ولكنك بالتأكيد في وقت ما تجلس أمام الجهاز»[٣٧]، وفي موضوع «الحكمة يمانية»[٣٨] وهو تحليل وحوار مع أحد مؤلفات الإمام الشوكاني، يستفزك للمشاركة فيقول لك: «واقرأ معي تجربته هذه. يقول..»!! بل قد يوسع دائرة الحوار فيجعلها بين ثلاثة: الكاتب، والمكتوب عنه، والمتلقي، ففي مقالة عنوانها: «وعلى أرض فلسطين السلام»[٣٩] يعرض لأحداث الانتفاضة، والمخاوف (الغريزية) لدى أبناء إسرائيل، يتناول أسبابها من جوانب

شتى، وكما تبدو للأغيار، ولكنه يقرر أن يترك للآخر فرصة أن يفضي بمخاوفه، بنفسه عن نفسه، ولأن الكاتب - الرميحي - يخاطب عن قرب، ويشركك الرأي، ويمثل معك جبهة، فإنه من الطبيعي أن يوجه كلامه إليك، ولكنها دعوة إلى الاستماع إلى الثالث: «دعوني أشر إلى مصدر «إسرائيلي» في هذا الموضوع - حتى لا يبدو الحديث وكأنه طمأنة للنفس...» إلخ.

هناك عناوين صادمة، وهي قليلة، مما يعني أن «الإثارة» لم تكن هدفا في ذاتها، من مثل: هل يخاف الإنسان الحرية؟، أيها السادة. لقد اكتشفنا الأعداء... إنهم نحن!، إغلاق العقل الأمريكي، هل نحتاج إلى أن نتعلم كيف نفكر؟ يا أمة ضحكت!. إن هذا النوع أو المستوى من العناوين التي تصدم المتلقي قليل، وقد تكون الإثارة (في العنوان) مصدرها طرافة الفكرة أو جدتها، مثل: «كل ما أحتاج إلى معرفته تعلمته وأنا في روضة الأطفال!»[٤٠]، ووجه المفاجأة أنه يعيد تحصيل المعرفة إلى ما قبل عصر أن نعرف!! والمهم طريقة الدخول إلى طرح الموضوع، وهذا الأسلوب يواجه ويناقض طريقة طرح الأسئلة حيث يعتمد على التقرير والوصف، ولكنه يتسلل إلى تشويق القارئ من جهة أخرى هي إثارة الشعور بالواقع والمألوف، و«تقطيع» المشهد الواحد على طريقة كتابة «السيناريو» حيث يحدد موقع الكاميرا وزاوية إطلالها على المشهد، ثم يحدد الزمان والمكان والحركة المطلوبة والكلمات المصاحبة. نجد هذا بتمامه وعناوينه الفرعية المحددة في مدخل مقالة: «العنف والإرهاب تجاه الآمنين هو سلاح الضعفاء»[٤١] حيث يتحدد (بالحرف الطباعي الأسود) الزمان، والمكان، والحضور، والغرض من الاجتماع.. لتبدأ الشخصية (الرئيسية) في الكلام. وهذا التقسيم أو التحديد لهيئة المشهد يستعين به الكاتب بدرجات متفاوتة، إن لم تكن على نهج «السيناريو»، فعلى نهج القصة التي تحرص على تقوية الإيهام بالواقع، فتبدأ بأن ترسم مجال الحدث (حسيًا) وما يصاحبه من انفعالات وخواطر وأفكار (نفسيا) بقصد اجتذاب رغبة المشاركة من القارئ الذي يتملكه حب الاستطلاع والرغبة في اكتشاف ماذا وراء هذا من مخبآت؟ ففي مدخل مقالة: «كل ما أحتاج إلى معرفته... إلخ» تفرض البداية القصصية تداعياتها: «نظرت إلى مجموعة الكتب الجديدة التي أحضرتها، وسألت نفسي: هل لدي الوقت والاستعداد أن أقرأ كل هذه الكتب؟»، وكما تبدأ بعض القصص القصيرة أيضا بجملة حوارية ترد عليها جملة أخرى لتدخل بنا إلى جوهر الموضوع وطبيعة الشخصية أو (الشخصيات) فورا، فكذلك تفعل بعض المقالات، أو يؤثر الرميحي أن يفعل في بعض مقالاته، وهذا بدوره استدعاء لبعض عناصر الفن القصصي للاستعانة به في فن المقالة، وبينهما قرابة

ألمحنا إليها في مدخل هذه الدراسة. فهكذا تستهل مقالة «الموروثات الشعبية: كم فيها من ثابت وكم فيها من متغير؟» [٤٢]: «قال لي صديق ذات مرة...؟ قلت له: اضرب لي مثلا قال... قلت... ومنذ حديث الصديق اختمرت الفكرة ... إلخ». على أن الكاتب قد يتبادل معك موقعه فبدلا من أن يسأله صديق ذات مرة، فإن هذا الصديق يسألك أنت، كما في مدخل مقالة: «عن الحب والحرام ... يسألون» [٤٣] التي تبدأ بافتراض: «لوسألك سائل: ما هي أهم المبتكرات الصحفية في القرن العشرين؟» وهو بالطبع لن ينتظر منك الجواب، فقد اتخذ عدته حتى تظل قبضته محكمة على مسار مقالته، ولكنه - مع هذا - لا يلزمك بإجابة محددة: «لربما أجبت بسلسلة طويلة أو قصيرة عن أهم المبتكرات ...» وفي «ربما» وفي صيغة التخيير: «طويلة أو قصيرة» فرق ما بين الديموقراطية والادعاء والمصادرة!. إن توجيه الحديث إليك، والتشاور معك، وطرح الاحتمالات بين يديك... من العبارات الثابتة في أسلوب هذه المقالات، فدائما يتحدث معنا، وعنا، وإلينا، فيقول: «ظلم أخوة لنا في فلسطين» (٢/٢٦٣) - «إن الزبد الذي يتطاير حولنا بكثافة» (٢/٢٩٦) وهكذا.

في مرحلة ما بعد هذه الأجزاء الثلاثة التي طبعت عام ١٩٩١ وشملت أحاديث الشهور المختارة من السنوات السابقة - سنجد في المقالات المجموعة في كتاب تحت عنوان «الأعدقاء» عناية باختيار عناوين المقالات، ولعل هذا كان تعويضا عن مادتها السياسية التي لا تحمل قوة التنوع ورشاقة التنقل في إطار الموضوع الواحد، كما هو شأن مقالات «العربي»، وهذه خمسة عناوين منتقاة تحمل مؤشرا لغويا جماليا لا تخطئه حاسة التذوق:

- العلاقات الخليجية - الإيرانية: جوار وحوار، أم حدود وحشود؟(٢٠١).
- لا عذر في غدر (ص٢٣٢).
- العرب وإسرائيل: وهم الصدام... وهم السلام (ص٣٠٥).
- بلد واحد تقسمه... وحدة! (٣٢٧).
- وحدويون في الليل... انفصاليون في النهار (ص٣٣٣).

بل إن هذا النازع الجمالي الذي يستحق عناية خاصة، إذ يكاد يبشر بنقلة أسلوبية، قد ترك طابعه على عنوان الكتاب في هذا التركيب المزجي الطريف: الأعدقاء!

٤- السكر المحترق

ونعني به تلك «المقالات» القصيرة جدا، في نصف عمود صحفي عادة، لا تتجاوز مائتين أو ثلاثمائة كلمة، ينشرها الكاتب نفسه، في ميقات ثابت، في

المكان نفسه من الصحيفة، تحت عنوان محدد الصيغة، متسع الدلالة، يقبل التنوع الموضوعي الذي لابد من أن يلجأ إليه كتاب هذه الأعمدة لتلبية الطلب اليومي. لقد اتسعت «ظاهرة» كتابة الأعمدة الصحفية في الصحافة العربية عامة، وفي الكويت استقرت الطريقة منذ أوائل السبعينيات، إذ بدأها سليمان الفهد، الذي اختار عنوانه الثابت «مواقف»، ثم أقبلت الأقلام وتزاحمت وكثرت العناوين الثابتة والمتغيرة، ومن ثم لم يكن بد من تقارب العناوين، وتداخل الأساليب، وتشابه المواقف الفكرية والسياسية، إن كان ثمة مواقف يمكن أن توضع في الحسبان.

سنكتفي - في هذا السياق - بذكر أهم كتاب المقالة القصيرة جدا، تلك التي استعرنا لها صورة أو «رائحة ومذاقا» السكر المحترق، حيث النكهة المميزة شديدة الإثارة، والمذاق غير المتكرر الذي يجمع الحلاوة والمرارة في اللحظة ذاتها. ولعل هذا يعني اننا نقيِّم هذا النوع من المقالة ليس على أساس الحجم، وإنما على أساس خصوصية الأسلوب وامتياز وكثافة العبارة، فإذا كان «الحجم» مطلبا صحافيا، أو هو المدى الممكن لطاقة الكاتب، فإن الأسلوب هو الذي يمنح هذا المدى المحدود إمكان تأثير غير محدود، ويعد كاتبه في سلك الأدباء الذين يملكون ناصية فن الكتابة.

ونسجل هنا أسماء أهم هؤلاء الكتاب، مرتبين أبجديا، حيث يصعب - علينا في هذا الوقت - أن نرتب حضورهم زمنيا على أهمية ذلك، وكذلك نذكر العنوان الثابت [اسم العمود] لمقالته القصيرة، من دون ذكر الصحيفة - الذي لا يعنينا في هذا المقام، وبخاصة أن بعض هؤلاء الكتاب قد غير عنوانه الثابت حين انتقل من صحيفة إلى غيرها، وبعضا حافظ على عنوانه (أخذه معه)، وبعضا ثالثا يكتب في أكثر من مكان، تحت أكثر من عنوان.

أحمد البغدادي: أوتاد
أحمد الديين: في أمان الله
أحمد الربعي: بالمقلوب (وفي مكان آخر يكون اسمه مكان العنوان)
أحمد شمس الدين: كلام الباب
سليمان الفهد: مواقف - سوالف - كلمات متقاطعة
صالح الشايجي: بلا قناع
صلاح الساير: الساير زم
صلاح الهاشم: الرقيب
عبدالرحمن النجار: على الصفحة الأخيرة
فؤاد الهاشم: علامة تعجب

فيصل القناعي: أما بعد – مما يقال
محمد العوضي: خواطر قلم
محمد مساعد الصالح: الله بالخير – من عره وبره
يوسف الشهاب: شرياكة

وهذا العدد – بأي مقياس – غير قليل. فضلا عن أنه ليس شاملا لجميع كتاب هذا النوع من المقالات، فكما أن القضية لا تنحصر في الحجم، فإنها كذلك تستبعد المقالة «السياسية» ذات المضمون التقليدي في التعليق على الأحداث المستجدة، ومن ثم لا يتبقى لدينا غير الذين ذكرنا أسماءهم، إذ سعى أكثرهم – المتقدمون زمنيا بصفة خاصة ـ إلى أن يعثروا على أسلوبهم المميز وأن يحرصوا عليه، وهؤلاء هم الذين ينصرف إليهم اهتمامنا دون غيرهم من الذين حاولوا تقليد هؤلاء السابقين فدخلوا في نطاق جاذبية غيرهم، وبهذا «التلازم» فإنهم يدخلون في إحصاء النوع، من دون أن يكون لهم حق الوجود الفعلي على مستوى التحقق الأسلوبي.

ليس موضوع المقالة في عمود (أو نصف عمود وربما أقل، حسب مساحة الصفحة) هو ما يميزها، كما لم يميزها الحجم من قبل – كما أوضحنا – فالموضوع، عادة أو غالبا، اجتماعي ناقد، أو سياسي يعارض أو يؤيد، وفي كل الأحوال تسوده روح التهكم والسخرية من هذه الجهة أو ذاك الشخص أو ذلك القرار ... إلخ، فإذا استقر المعيار عند الأسلوب فإن السبق الزمني – والتأخر أيضا – يصبح أساسا مهما. وإذا لم يكن لدينا الدليل القاطع على الترتيب الزمني فعلى الأقل لدينا المرجح على السبق، والمرجح الأقوى (وهو دراسة الأسلوب) على استقرار النهج الكتابي. ومن المهم أن نستعيد ما كتبت تحت العنوان الفرعي «المقالة الصحافية» في كتاب «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» [٤٤]، إذ أشير إلى الكاتب سليمان الفهد كصوت وحيد في هذا المجال، وقد وصفت أسلوبه وصفا عاما بأنه: «يجمع ملامح من جدية توفيق الحكيم في اختيار الموضوعات واللعب بها بين مستوى الجدية والهذر، وظرف المازني وخفة روحه وجاذبية أسلوبه وقدرته على التهكم حتى من نفسه فضلا عن بني قومه، ولعله الكاتب الصحافي الوحيد الآن في الكويت الذي يمكن أن تعرف أسلوبه من دون أن يذكر اسمه فوق المقالة» [٤٥] وبعد ذكر مقالتين (عمودين) نشر أولهما عام ١٩٧٠ ونشر الآخر عام ١٩٧٢ تحاول الدراسة الملحقة بهما أن تحدد الملامح المشتركة، أو بعبارة أخرى: الجوانب الفنية الثابتة التي تحدد كتابة سليمان الفهد: «الكاتب يختار المشكلة الاجتماعية التي تشغل الرأي العام، فهي دائما ليست مشكلة فردية، ولا تمسه هو بصفة شخصية، ثم هو يقدمها تقديما ساخرا فيه

الكثير من المفارقة والتناقض واللعب بالألفاظ، ثم ينتهي إلى تحديد المشكلة (جديا) لعله يخشى أن تضل في زحمة أسلوبه الفكه، اللاذع، الذي لا يريد له الكاتب أن يكون غاية في ذاته، وإنما يتخذه سبيلا لما ينشده من إصلاح» [٤٦].

هذه المميزات العامة، بعد ثلاثين عاما لم تعد تخص سليمان الفهد، وهذا يعني – فيما يعنيه – أنه أسس طريقة في الكتابة الصحافية في الكويت، وإن تكن طريقته موجودة قبلا عند «محمود السعدني» الذي يمكن أن نعده «الأصل» الذي حاكاه سليمان الفهد، حتى مع ترديد بعض «اللوازم» من مثل «العبدلله» (يعني نفسه)... إلخ. ومع هذا سيكون من الخطأ الزعم أن هذه المميزات – بتمامها – تصدق على كتابة أحد غيره، فهناك فروق لا تخفى، بين جملة الكتاب الآن، وسابقهم الفهد، وفروق أخرى بين بعضهم وبعض، والمشترك الذي يلتقون عليه هو طابع التهكم، وجرأة النقد للسلطة وللمجتمع، وللحكومات العربية وغيرالعربية، كما يلتقون على أن غزو العراق للكويت (٢ أغسطس ١٩٩٠) وأصداءه وما يتعلق به من قضايا ومواقف ومشكلات، يكاد يكون المحور الشاغل – منذ ذلك التاريخ وإلى الآن – لنسبة عالية جدا من هذه المقالات.

ونحاول أن نجمل العناصر المشتركة بين كتّاب مقالة العمود الصحافي:

أولا: العنوان:

يميل عنوان المقالة القصيرة جدا الى أن يكون طويلا، أو على الأقل لا يكون من كلمة واحدة إلا نادرا جدا، لأنه يكون لافتا للانتباه، مربكا، أو غير مفهوم، وقريبا من الذوق العام أو الاستخدام العام في الوقت نفسه، ولتحقيق هاتين الغايتين المتباعدتين يعمد الكاتب إلى تكوين العنوان من عبارتين تصنعان مفارقة أو حالة تضاد حادة، كما نجد عند الشايجي والساير:

من عناوين «بلا قناع»:

احزن... فإن الله معنا (١٩٩٨/١٠/١١)

صوت حق من جوف باطل (١٩٩٥/٢/٢٦)

النضال على فراش مخملي (١٩٩٤/١٢/٤)

ورطة ميت (١٩٩٨/٣/١)

من عناوين «السايرزم»:

زفاف بثوب الحداد (١٩٩٦/٢/٥)

الشمس تشرق غربا (١٩٩٤/١٠/٢٥)

ضرب الودع السياسي (١٩٩٢/٤/١٦)

الثلج الساخن (١٩٩٦/٣/١١)

كما قد يستدعي العنوان قولا عربيا سائرا لحكمة أو مثل (شعرا أو نثرا)، ويغير في صيغته بما يعكس معناه أو يمسخه بتشويه دلالته المأثورة، وهذه الطريقة واسعة الانتشار في عناوين الأعمدة، وخاصة حين تتسع لاقتناص عناوين مؤلفات عالمية شهيرة، كما نجد عند سليمان الفهد، وفؤاد الهاشم:

من عناوين «سوالف»:

يا أمة ضحكت (١٩٩٦/٥/٢١)

الحداد يليق بالمفقودين (١٩٩٥/٢/٢٠) + الحداد يليق بالداخلية (١٩٩٣/٤/٢١)

عرس الدم (١٩٩٤/١٢/١٩)

هتاف الصامتين (١٩٩٣/٣/٢٩) + (١٩٩٣/٢/١١)

إذا حضر الماء بطل التيمم (١٩٩٣/٨/٢٤)

هي لا تكذب ولا تتخيل (١٩٩٣/٥/٧) + هو لا يكذب ولا يتخيل (١٩٩٢/٤/٣٠)

من عناوين «علامة تعجب»:

إنها حقا لعائلة محترمة (١٩٩٩/١٠/٢٣)

ربيع براغ... وشتاء بغداد (١٩٩٨/١١/١٠)

خففي الوطء يا سعاد (١٩٩٧/٦/٢٩) يا أيها السعدون خفف الوطء (١٩٩٧/٦/٩)

مصر التي في خاطري (١٩٩٥/٦/١٢)

شر البلية ما يضحك (١٩٩٧/٨/٢٢)

وتؤثر بعض العناوين شكل العبارة الرياضية، توصلا إلى الإيحاء بالدقة والحتمية، كما نجد عند أحمد شمس الدين، وقد يكتب العنوان باللغة الإنجليزية تعميقا لحالة طارئة، كما عند عبدالرحمن النجار:

من عناوين «كلام الباب» التي توضع في نهاية المقالة تحت عنوان فرعي: آخر الكلام:

مرقص + محمدين + مطلق= كوايتة وصعايدة (١٩٩٨/١٢/٢٩)

هم اجتماعي + تسليط إعلامي ناجح = حل وتطمين (١٩٩٥/٥/٢)

رقابة ركيكة + نفوس مريضة = غش وتدليس (١٩٩٦/٩/٢١)

حرامي مدفع + صاحب بيت مفتح = فشخرة أمنية (١٩٩٩/٣/٩)

من عناوين «على الصفحة الأخيرة»:

Welcome Mr Clinton (١٩٩٤/١٠/٢٨)

شكرا أمريكا thank you U.S.A (١٩٩٢/١٢/١١)

هذه بعض «النوازع» المميزة لعدد من كتاب المقالة/ العمود الصحافي، أما المشترك بينهم جميعا - تقريبا - فهو اللعب اللغوي بالأمثال العامية الكويتية خاصة و(المصرية أحيانا) وعناوين الأفلام والمسرحيات والأقوال السائرة، وهنا نجد آثار «التناضح» الإعلامي واضحة:

محمد العوضي (خواطر قلم): العلاج بالجزمة (٢٠٠٠/٥/١٨)
جمعية أنصار الحمير... والحمار الأخير (٢٠٠٠/٦/١٥)
يا ابن الوزير... لا تغرك اللحية (٢٠٠١/٧/٢٤)

صلاح الساير (السايرزم): الجمهور عاوز كده (١٩٩٣/١١/١٦)
شيكا بيكا (١٩٩٣/٨/٢٦)
العشق بسعر التكلفة (١٩٩٤/٢/٢٢)

فؤاد الهاشم (علامة تعجب): «يا بتطخه... يا بتكسر مخه» (١٩٩٩/٩/١)
من شاف بلاوي الناس (١٩٩٩/١١/٢٠)
دلوني على السبيل (١٩٩٥/٤/٩)

سليمان الفهد (سوالف): لاطبنا ولا غدا الشر (١٩٩٥/٨/١٩)
وحدة ما يغلبها غلاب (١٩٩٤/١/١٥)
هو بوش وهي بوشية (١٩٩٣/٤/١٣)

عبدالرحمن النجار (على الصفحة الأخيرة):
الحكومة الجديدة «وراعي النصيفة سالم» (١٩٩٦/١٠/٢١)
حليمة وعادتها القديمة (١٩٩٦/٣/١٠)
المجلس «الاختلاطي» وسقوط «المقاطي» (١٩٩٦/٦/١٧)

أحمد شمس الدين (كلام الباب): معارضة «فايف ستار» (١٩٩٦/٤/٢٦)
وينك... يا شتا؟ (١٩٩٦/١٢/١٠)
أبشروا يا أهل السالمية (٢٠٠١/٧/٢٨)

أحمد البغدادي (أوتاد): المستندات المطلوبة: لحية ودشداشة قصيرة وانتماء حزبي (١٩٩٧/٥/١٢)
البكاء على أطلال الديموقراطية (١٩٩٨/٨/٨)
اضحك في خيطان أو عليها... لا فرق (١٩٩٨/١/٣)

أحمد الربعي (بالمقلوب): السيد يهذي جميلا (٢٠٠١/٧/١١)
عفا الله عما سلف (٢٠٠١/٧/١٤)

أقول قولي هذا (٢٠٠١/٧/٩)
فيصل القناعي (أما بعد): قبل ما يكبر طيره (١٩٩٥/٧/٢)
زواج المصلحة (١٩٩٣/٥/١٨)
هوامير الأمة (١٩٩٣/٤/٢٧)
يوسف الشهاب (شرباكة): سمفونية الجواخير (١٩٩٤/١٠/٣١)
لسنا ديرة بطيخ (١٩٩٤/٨/١٣)
كفالة... على الريحة! (١٩٩٤/١١/٣٠)
صلاح الهاشم (الرقيب): أحقاد يا عرب أحقاد (١٩٩٨/١١/٦)
إذا شاب الغراب (١٩٩٤/١٠/٢٤)
الجدر كويتي والطباخ لاندري من! (١٩٩٤/١٠/٤)
صالح الشايجي (بلا قناع): بتخسر إذا بتلعب (١٩٩٨/١٠/١٣)
الكويت لن تدخل بيت الطاعة (١٩٩٨/٣/١٠)
مال سبيل (١٩٩٥/٤/١)

لقد اخترنا أمثلة محدودة (ثلاثة عناوين لكل كاتب) من أهم كتاب الأعمدة الصحافية، لنتخذ هذه العناوين دليلا على نزعة واضحة نحو «الشعبية» وإشارة دالة على خصوصية المحتوى، ولكي ندلل - عبر هذه العناوين - على لغة هذه المقالات التي تعد بمنزلة «نقلة» في لغة الكتابة، وفي تكوين المقالة بوجه عام، وهو ما تكاد تنفرد به هذه الأعمدة من بين الكتابات المقالية الصحافية في ميدان الصحافة العربية، فإذا كانت البداية المبكرة تولاها كاتب واحد (سليمان الفهد) مقتفيا خطى الكاتب الساخر محمود السعدني أو غيره من الكتاب الظرفاء في مصر خاصة (الكاتب تخرج في كلية الآداب - قسم الاجتماع بجامعة القاهرة) التي ارتبط فيها بصداقة مع بعض التجمعات ذات الطابع السياسي، فإن حالة الازدهار والتنوع والغزارة، والجرأة في توجيه النقد أيضا، تجاوزت بالظاهرة أن تكون محاكاة أو اقتداء، فقد استقرت عدة أساليب لايصعب أن نفاضل بينها على أساس من فنية اللغة والتشكيل لهذا النمط المركز من المقالات، حيث يبلغ مدى بعضها مستوى الشعر في إيقاعه وكثافة دلالته وجدة صوره وتماسك فقراته الملتحمة في نسيج تشكيلي مبتكر، وتتدرج حتى تصل ببعض آخر إلى مستوى لغة التوصيل ووصف الوقائع ليس أكثر. ومن هنا فإننا نتخذ العناوين مدخلا أو «فاتحة» لتأمل مدى الجرأة اللغوية وطرافة التركيب الصوري في هذه العناوين، أما المستوى «الشعبي» فقد تفوق فيه فؤاد

الهاشم، وفيصل القناعي بصفة خاصة، حيث يسيطر الطابع التهكمي الذي يرسم صورة كاريكاتورية، فنجد عند القناعي عناوين من نوع.

«روليت» التجنيس (١٩٩٤/٥/١٩)

أحزاب الأنابيب (١٩٩٤/٩/٥)

حكومة الفواتير (١٩٩٤/٧/١٢)

التثاؤب الرسمي (١٩٩٤/٥/٢٤)

استيراد البطالة (١٩٩٥/٩/١٦)

الهيئة العامة للاختلاس! (١٩٩٣/٥/١٣)

وزراء «نص دوام» (١٩٩٢/١٠/٢٤)

أما الهاشم، فإن مساحة التمادي في التهكم والسخرية تمضي بعيدا لديه، في مثل:

«ما باس تمه» إلا... مليون! (٢٠٠١/٧/٥)

وزير إعلام أم... وزير إظلام (١٩٩٥/٢/١٢)

أهل «السنع» و... الحبربش (١٩٩٦/٦/٨)

وأيضا... «سيئ الطيني... وقيطانه» (١٩٩٧/١٠/٣)

محطة... «اشتم واعتذر»! (١٩٩٦/٦/٢٢)

معمر أم... مخمر؟!!! (١٩٩٦/٥/٢٨)

سيدنا الاسم الحركي للملك حسين (١٩٩٥/٣/٢٧)

إن طابع التهكم والسخرية لايقف عند حد بالطبع، إنه يصنع نسيج المقالة، التي تبدو على إيجازها مبهرجة بألوان أخاذة، تذكرنا بالأهاجي القديمة الموجعة، حيث كان بيت من الشعر ينال من هيبة القبيلة وينزل بكبريائها إلى الحضيض. وهذه الخصوصية – كما هو متوقع – ليست متاحة لجميع كتاب الأعمدة، أو لأكثرهم.

ولكن: كيف ينسج كاتب العمود – المميز أسلوبيا – خيوط مقالته؟

من حق أعمدة صالح الشايجي أن تكون بداية البحث عن جواب من خلال التحليل الأسلوبي، لأنه سبق زمنيا[٤٧]– بعد سليمان الفهد الذي عنينا بكتابته في مكان آخر – ولأنه بهذا السبق، واستقرار طريقته في الكتابة يعد مسؤولا عن «حالة الإقبال» من الكتاب، والرواج لدى القراء، على هذا النوع من الكتابة. إن صالح الشايجي هو الأحق بأن يوصف بأنه «لاعب البلياردو الماهر»، وإذا كان لاعب هذه الرياضة الدقيقة المحكمة لايمارسها منفردا، فإن فؤاد الهاشم لابد من أن يكون على الطرف الآخر من «الطرابيزة»، وهذه الصورة المستعارة راعت جوانب «شكلية» محسوبة بدقة، وقد تبدأ «اللعبة» بالتزام الحيز المكاني

المتاح، المميز بلونه، وباستخدام «العصا» دقيقة الطرف لغير الضرب، والمسح المستمر على «سنها» بالشمع تمسكا بالنعومة وتجنب «جرح» الكرات، ثم نصل الى جوهر اللعبة وهو إيصال أكبر عدد من الكرات إلى الهدف بطريقة غير مباشرة، وهذه طريقة صالح الشايجي التي ابتدعها، فإنه إذ يصوب ضربته إلى الكرة الحمراء، يدبر تركيب الحركة بحيث تأخذ البيضاء والسوداء في طريقها!! وهذا الأسلوب في اللعب بالكلام مستقر منذ المحاولة الأولى في كتابة العمود، ولكنه لم يعد محصورا في صاحبه الآن، فهناك أكثر من قلم يفعل هذا بدرجة أو بأخرى.

نسجل، صرخة المولود الجديد في أول ما كتب صالح الشايجي من أعمدة لم تتوقف، وكان بعنوان: «الكتابة والهم وأشياء أخرى...!» (١٩٧٧/٨/٢)، ومن الواضح أنه لم يكن قد أمسك بزمام صياغة العناوين بعد، هذا غير أن أسلوب التصويب إلى كرة لتضرب كرتين على التوالي كان موجودا، وهوالأسلوب «الأمثل» و«الجوهر» لفن المقالة.

هكذا يبدأ العمود الأول:

«الكتابة ليست حرفة ولن تكون! ومتى كانت حرفة ضاع الهم، أو ضاع الإدراك! منذ بدء الخليقة وفطريتها. والكتابة تعبر عن هم داخل الإنسان، يراه منبسطا على أرض واقعه، فحاول الإنسان بالكتابة أن يطوي هذا الهم المنبسط، ولكن الأمية المتفشية «قاتلها الله» وأعنى بها أمية المثقفين... ولا أعني بالمثقفين خريجي «أكسفورد» أو «كمابردج» أو ما إلى ذلك من أسماء الجامعات العالمية التي تحشو العقول علما، ولا تحشوها... هما.

«أمية المثقفين الذين يحسنون القراءة والكتابة بلغات العالم الحية والميتة! لم تعلمهم كيف يصابون بالهم والغم. والهم والغم ثقافة عالمية المستوى، ولكن مع الأسف ليست هناك جامعات تدرس هذه الثقافة، فهؤلاء الحسان الكاشفات عن نهودهن في شوارع السالمية وبحمدون وباريس ولندن، وعن سيقانهن في نواح أخرى، هن عربيات وإن حاولن أن يتقنعن بالقناع العالمي... هؤلاء الحسان لم يصبن بالهم، لأن عقولهن فارغة من المادة المغناطيسية التي تستطيع جذب هذا الهم المنبسط على أرض الواقع الذي يعشنه ونعيشه نحن كأمة... فعشن هن ونحن كلنا دون أن يتوافر لنا إحساس بأننا أمة مكدودة، مهدورة، تعبة تعيسة، من هنا نجد أن الكتابة إن كانت حرفة فإننا لن نحس بالهم الذي يسيطر علينا، ويكون كالتبغ داخل صدورنا... يؤنسنا الآن. وندفع ضريبته من أعمارنا فيما بعد... إلخ».

«الكتابة ليست حرفة» هذا هو المحور أو المرتكز الذي يسجله عنوان المقالة، وتدور حوله الأفكار الجزئية، والقصد أنها ليست وسيلة للارتزاق، إنها

«رسالة» و«إضافة للخبرة الإنسانية»، وأيضا إحدى وسائل التكيف والتغلب على صعاب الحياة. هذا واضح في الهم المنبسط الذي تطويه (تحتويه) الكتابة. هذه هي «الكرة» التي تلقت وخزة العصا، ولكن: كم كرة أخذتها في «صدرها» ونزلت بها إلى الهدف:

– مثقفونا أميون حتى لو تعلموا بكل لغات العالم، لأنهم لا يملكون رسالة هادفة.

– الجامعات الغربية تقدم العلم، ولكنها تعزل مثقفينا عن واقعهم.

– بناتنا يتصورن الحياة والحرية في السياحة بين أرجاء العالم والسلوك المتحرر على النمط الأوروبي، هربا من عروبتهن التي لا فكاك منها.

– إننا في مجموعنا لا نفترق في الغفلة عن هؤلاء الفتيات، وإن اختلفت طريقة الهروب، لأن وعينا بالمصير غائب تماما.

– لابد من فكر يخرجنا من أزمتنا، لأن الأزمة كالتبغ... تشاغلنا الآن، وتقضي علينا مستقبلا.

إن هذا الانتقال الرشيق، في جمل سريعة، موقعة، والالتفاف حول الموضوع نفسه، بما يبدو أنه يناقضه أو لا يجاريه، ثم العودة مجددا إليه... هو الطريقة التي تميز أعمدة صالح الشايجي، وتمنحها مذاقها الحاد المميز، سيضيف «تكوينات» أخرى مستقبلا، قد لا نجد جذورها حتى في هذه المقالة الأولى، كأن يقول «لأننا أمة تجنح الى السلم إن جنحوا هم إلى الحرب»، وهذا الاستدعاء للقول المأثور (وهو هنا آية كريمة، يورد بعضها بالمعنى وليس بالنص)، ثم قلب دلالته بما يجعلنا في الموضع الخطأ يؤكد طابع التهكم والهجاء (والتحذير أيضا)!! وهذا التلاعب بالدلالة، وقلبها إلى عكس ما يتبادر الى الذهن أداة طيعة في إضفاء المفاجأة وتأكيد المفارقة، فتحت عنوان: «وشهد شاهد من أهلها» [48]، عن أزمة دستورية كانت مستحكمة بين مجلس الأمة والحكومة، يقول: «قد يظن البعض الحل صعبا، ولكن صدقوني ليس أسهل من الحل»! وتحت عنوان: «باب التوبة»[49] يقول: «الحق أبلج، والباطل طلسم كحبر الليل، والحق قد يهن وقد يحزن يوما أو بعض يوم، ولكن الباطل واهن حزين كسير كل يوم».

إن المفردات القرآنية ممتزجة بالمأثور التراثي: الحق أبلج والباطل لجلج، وفي بناء العبارة عناية غير مصطنعة بالإيقاع، وبالصورة التشبيهية والاستعارة. الإيقاع متنوع الدرجات في تكرار «قد» وتكرار «يوم» وترادف الصفات الموقعة: واهن – حزين – كسير. وفي المقالة ذاتها يعود إلى تأكيد الإيقاع بتكرار وتعدد الصفات[50]: «فأهلا بالتوابين المتطهرين المستغفرين عن آثامهم وزلاتهم وسقطاتهم».

أما الصور الهجائية اللاذعة، فإنها تحول كرات البلياردو إلى جمرات يقول عن «قعوار المغوار»[٥١]: «قعوار قرد مغوار، تجده في قرادة القرود، أو في «شروال» غوار، يصلي وراءه إبليس ليلا، ووراء الشيطان في النهار، يركع للفلس دوما، ويعبد على الدوم الدينار». ان السجعات هنا، وتوازن الجمل وتداخل الفصيح والعامي يداعب القارئ العادي ويثبت النزعة التهكمية في هذه الصورة الهجائية المستحيلة!.

نقرأ: «كلهم لصوص» (١٩٩٦/٣/٩) عن بعض مثقفي الخليج وشعورهم بالدونية أمام المثقفين من خارج المنطقة، وما يضفونه على أنفسهم من أهمية حين يكونون «ضد»، وفي المقالة طال الهجاء الجميع، ونقرأ «مال سبيل» (١٩٩٥/٤/١) عن مكافأة كبيرة حصلت عليها مذيعة بالتلفزيون: «إذا كان وزير الإعلام يدري بتلك التجاوزات في وزارته فتلك مصيبة، وإن لم يكن يدري فالمصيبة أعظم. والمصيبة حينذاك تصبح فضيحة لها أجراس برقبتها، ومحجلة رجلاها بالخلاخل تمشي، فيسمع صدى مشيها موتى الصين، ويفزع من هولها نيام الأرجنتين، ويصحو على قرعها سكارى العراق الذين لا يفيقون!!». وتمضي الصور المبالغة المستحيلة إلى التهكم والسخرية من المشبه والمشبه به على السواء، فما حصلت عليه هذه المذيعة المحظوظة: «اللهم لا حسد، مبلغ يعادل مرتب وزيرين وربع وزير، ويعادل مرتب أربعة أعضاء ونصف من أعضاء مجلس الأمة، ويعادل مرتب قبيلة «الهوتو» كلها ببطونها وفخوذها ورؤوسها وشعر رأسها». وتقرأ «اتحاد أعك» (١٩٩٥/١٠/٢) أو «احترس وراءك وزير» (١٩٨٥/٥/٢) لنجد جرأة النقد، وتحديد الهدف، والتوجه المباشر إلى القصد دون فضول القول... مع هذا الطابع الأسلوبي المميز الذي عرفناه. ونسجل نص هذه المقالة الأخيرة، إذ نجد فيها ملامح من «الوجه الآخر» لأسلوب صالح الشايجي:

احترس... وراءك وزير...!!

هذه نصيحة لك يا ذا العينين... يا من لا تدري عينك اليسرى عما قرأته عينك اليمنى... ويا من تقرأ صباحا فتنسى مساء.

هذه نصيحة لك. لا نطلب منك عليها... جزاء ولا شكورا... فهي رخيصة رخيصة... أرخص من سمعة مواطن على لسان وزير!!

النصيحة يا هذا... إنك لم تعد في مأمن من وزرائك... وأن الخطر من الوزراء صار يطوق عنقك... ويحزم بطنك ... وترسف فيه قدماك المنهكتان...

فبعد الذي سمعناه من وزير «العدل» في جلسة مجلس الأمة التاريخية الأخيرة... وحينما صار يوجه التهم ذات اليمين وذات اليسار... على مواطنين أبرياء أبرأ من السوسنة في يد طفلة...

فهذا مزور - رغم تبرئة المحكمة له - وهذا استباح تسعة وخمسين مليونا من المال العام، وهذا قابض شيكات ومستفيد من أزمة المناخ، وهذان الاثنان مغرر بهما، وكأنهما قد جاءا لهذا المجلس من مدرسة ابتدائية،

(...) ناسفي الأصوات الشعبية الكثيرة التي أوصلتهما لهذا المجلس.

صار عليك أيهذا البريء أن تخاف من تهمة «وزيرية» ذات وزن ثقيل، فلا تملك حيالها شيئا ولا تملك لردها حولا ولا قوة.

فأنت ما أنت إلا مواطن. وهو ما هو إلا وزير مبخر معطر مبشت. ويا له من فرق بينك وبينه!

وصــــار عليك يا هذا المسكين... يا من لست بوزير ألا تعلم فــوق علم الوزير... وألا تتفاصح فوق فصاحته... وإلا فإنك ستتلقى النصال فوق النصال...وستبكي عليك أمك ليلا... وسيحزن عليك أبوك نهارا... وستعيش في دائرة الاتهام الحزينة!

وإذا سرت بسيارتك في الشارع... فاحترس فريما

يكون وراءك وزير. وإذا تأكد لك وجوده... فأوقف سيارتك... واهبط منها سريعا لتقدم لسعادته التحية... حتى لا تأتيك تهمة... بأنك «استبحت الشارع العام»! (انتهت المقالة)

في هذه المقالة ما تعودناه من جرأة النقد ومباشرته، وحدته ، ومن نزعة التهكم، ولكنها تضيف نوعا من شفافية الشعر، ليس في استخدام اللغة المجازية وحسب، كما نجد في التشبيه الضمني (أرخص من سمعة مواطن على لسان وزير)، والتشبيه الآخر (أبرأ من السوسنة في يد طفلة)، وإنما يتجاوزها إلى ذلك الحس الإنساني الذي يضع صورة في مقابل صورة: الوزير - المواطن، وهو حس شفيف حادب، يزداد حنوا في مقابل الصورة الأخرى الموسومة بالغطرسة والادعاء، هذه المسحة الشعرية عبرت عن وجودها في كثير من الصور مثل:

- امرأة من نور تلعن نساءً من ظلام.
- امرأة خاطت لحياتها كفنا ولموتها فستان عرس.
- صار الوطن بالنسبة لنا رغيف خبز كل يدنيه صوب ناره.
- صار الأردني في العراق أخوف من الدجاجة في حظيرة الخنازير.

وهذه الشعرية تأخذ مداها حين يكون «الموضوع» بعيدا عن مثالب السياسة

وعثرات الواقع الاجتماعي، فيحلق في رحاب الإنسانية ينطلق في ميدان البذل والفداء. وقد تكون قصيدته: «يا مصر... إني غسلت الماء بالماء!» (١٩٨٧/٧/٢٣) نموذجا وافيا لهذا المستوى من الكتابة، إلى قطع أخرى، مثل «زغاريد في قبر شهيدة» (١٩٨٦/٧/٢٧)، وهي عن نوراما أبو حسان شهيدة الجنوب اللبناني، وأيضا: «حنان... قضية فلسطينية» وغيرهما.

٥- رؤية إجمالية

ويمكن - في نهاية هذا التناول الانتقائي الذي حاول أن يكون قادرا على الوفاء بالحق العام لهذا الفن المهم - أن نوضح بعض الأمور:

١- إن التنوع الموضوعي عبر النصف الثاني من القرن العشرين قد بلغ مدى واسعا، يوشك أن يكون استوفى التخصصات العلمية، والاتجاهات الاجتماعية والسياسية والنزعات الذاتية، فضلا عن الجوانب الجمالية الخاصة، ويمكن أن تعد مقالات عبدالرزاق البصير نوعا من التجميع (في حدود الممكن له)، الذي تطرق إلى اتجاهات شتى، وكان هذا بفعل امتداد التجربة، والتحرر من قيد الوظيفة، وأنه يرتكز على ثقافة عامة، ويملك حساسية عصبية تدفعه إلى الاستجابة المباشرة لكل حدث عارض، كما كان أمامه نموذج طه حسين في اهتماماته بالشأن العام. هناك من يوازيه في التنوع الموضوعي مع اختلاف في نقاط الاهتمام، وهو فاضل خلف، ومن يقابله في التقيد بالموضوع الواحد، وهو عبدالله حسين الرومي.

٢- مقالة العمود الصحافي هي صاحبة الأثر الأقوى الآن، ونحن نعدها تطويرا مهما في لغة الصحافة، وفي لغة النثر الكتابي في الوقت نفسه، ونعدها كذلك «القالب» الذي يحقق بلاغة الإيجاز ومطالب صحافة عصر السرعة،إذ حققت المقالة في عمود توازنا محمودا تولى حماية فن المقالة من الانقراض أمام زحف التسارع الزمني، والاهتمام المباشر الحاد بالأمور (الساخنة) التي تشغل المجتمع. من جانب آخر لم تتحول المقالة في عمود إلى صيغة «الخبر» - تلك الصيغة التي يمكن أن تقضي عليها، لقد ظلت عند أعلامها من أمثال: سليمان الفهد وصالح الشايجي وعبدالرحمن النجار وفؤاد الهاشم وصلاح الساير، ظلت أقرب إلى الإبداع الفني الذي يتحرر من قيد المناسبة، حتى إن كانت المناسبة المحددة هي المحرك أو الباعث في البداية.

٣- وقد اخضرت براعم هذه الأعمدة، فتكررت صيغتها ولكن في تواصل علائقي آخر، امتد إلى نصف صفحة من حجم الجريدة، تحت مسمى «استراحة» أو ما أشبه هذا، وفي هذه الاستراحة يطرق كاتبها عدة موضوعات متصلة أو منقطعة، وفقا لتداعيات أو اهتمامات يثيرها، والمهم أن هذا الشكل

المتطور (أو المركب من عدة أعمدة) قد وجد رواجا عند أصحاب الأقلام الذين تبتعد بهم اهتماماتهم عن الاشتغال بالصحافة، ولكنهم يجدون في أنفسهم الرغبة في مخاطبة القارئ العام، ومشاركة كتاب الصحافة ما يحظون به من شهرة سريعة. لقد أقبل على كتابة «الاستراحات» أساتذة الجامعة، وكبار الموظفين الذين اعتزلوا - بحكم السن- وظائفهم، والأدباء والشعراء، فضلا عن كبار الصحافيين. وأعتقد أن هذه «الاستراحات» تحتاج إلى عناية خاصة، لأنها يمكن أن تكشف عن علاقة إيجابية بين أداة التوصيل والأسلوب المقترح للموضوع، وبخاصة حين يكتبها أساتذة الجامعة ممن نشأوا على التفكير الموضوعي والتوثيق المرجعي واللغة المحايدة، إذ يجدون في هذه الاستراحات فرصة التحرر من قيود الواجب، وإمكان «الإشادة» بالمنجزات الخاصة.

٤- وقد تطورت لغة المقالة (لغة الكتابة بوجه عام) عبر المدة التي نعنى بها، فتسامحت فيما لم تكن تتسامح فيه، وتوسعت في الترجمة والاشتقاق والتوليد، بل تسامحت في استخدام كلمات وأمثال وأشعار عامية، ومأثورات شعبية، وانفتحت على لهجات عربية مختلفة، في مقدمتها اللهجة القاهرية، وكان هذا بفعل الحضور الواضح للحياة القاهرية في الأعمال الفنية وتوسع السفر إلى القاهرة والعيش بها في فترات قد تطول بدوافع مختلفة، فضلا عن الاختلاط بالمصريين في الكويت، ومن أطرف صور المقالة التي تستحق القراءة من وجهة علم النفس اللغوي تلك التي يبثها كتاب الأعمدة الكويتيون حين ينشب خلاف حول موضوع ما، طرفه الآخر شخص مصري (صحافي أو غير صحافي) وهكذا يتصدى الكاتب الكويتي للدفاع عن قضيته، مستدعيا لغة الآخر وتعابيره، يسبقه إليها، ويسكته بها، ويعطل تفوقه في استخدامها. والشيء نفسه يحدث حين يكون الطرف الآخر لبنانيا أو فلسطينيا ممن تشيع في لغتهم اليومية مفردات وصيغ خاصة يعرفها الكاتب الكويتي، فيبادر إلى استعراض مهارته بانتزاع قناع الآخر، ويرسم صورا لغوية هي غاية في الطرافة، ففؤاد الهاشم يرد على الصحافي المصري عبدالستار الطويلة تحت عنوان «شر البلية ما يضحك» (١٩٩٧/٨/٢٢)، فيبدأ بقوله: «هناك قول شعبي في مصر هو: أنا مش قصير وقزعة، أنا طويل واهبل»!!، ويرد الشايجي على الصحافي المصري موسى صبري تحت عنوان: «رب اشرح صدر موسى» (١٩٧٧/١٠/٢٦) فيخاطبه «سيدي الشيخ... أعرف أنك شاطر، وكما قالوا: غلطة الشاطر بألف». أما عبدالرحمن النجار فيكتب تحت عنوان: «قذاف البيض... بعد قذائف الدم» (١٩٩٦/٥/٢٩): «للزعيم الليبي العقيد معمر القذافي شقيق اسمه قذاف الدم، وهو كما ترون اسم رومانتيكي يوحي بالراحة والسلام والطمأنينة (!!) قذاف الدم... إنه فعلا من الأسماء الرومانسية الجميلة!! ولأن الزعيم الليبي نفسه خانه

الحظ في الأسماء، ولم يكن اسم قذاف الدم من نصيبه بل من نصيب أخيه، فقد أصيب الزعيم بخيبة أمل، وراح يبحث عن اسم «قذافي» جديد فعثر أخيرا على اسم «قذاف البيض»...» إلخ.

٥- إن هذا المبحث السابق - بدوره - يمكن أن يفتح طريقا لدراسة لغة المقالة وتطورها، وروافدها اللهجية العربية، والأجنبية، وهذا المبحث المقترح أولى به المختصون بعلم اللغة، ولعلنا اقتربنا من هذا الاتجاه في تحليلنا لما تيسر لنا من مقالات (افتتاحيات) الدكتور محمد الرميحي، الذي يستحق أن نستوعب رحلته مع افتتاحيات «العربي»، مما كتب بعد عام ١٩٩١، فقد كان يحمل رسالة مهمة، هي الدعوة إلى القراءة، فمن دون تحفظ لا نكاد نجد له مقالة لا تبدأ من إشارة إلى كتاب، أو تستطرد إلى ندوة، أو تثير قضية وتعرف بمظانها، وتعدد الآراء والأقوال حولها، هناك دعوة مستمرة إلى التفاعل القرائي، أما شكل المقالة، أو فنيتها فقد كانت تستوعب لغة الخطاب العام الذي يرتفع بالقارئ العام إلى مستوى القضية وخصوصية الطرح العلمي لها، فلا يضحي بالمصطلح، ولا بالدقة، ولا بالمنهج، مما يعني أن الجهد كان منصرفا بالكلية إلى إزالة العسر المعرفي، ليتحول إلى يسر ثقافي، هكذا كان.

الهوامش

1 المنظور التاريخي أو المنهج التاريخي يعنى بالظاهرة الفنية في نموها الفني من خلال التفاعل مع المؤثرات الزمنية مرحلة بعد أخرى، أما المنهج الفني فيعنى بتحديد الخصائص الفنية المميزة اعتمادا على أصل نظري معتمد، مثل البنيوية أو الأسلوبية أو غيرها.

2 ويضاف إلى هذا كتاب شغلوا فترة بعينها ثم توقفوا، مثل عبدالعزيز حسين، وعبدالله زكريا الأنصاري، وغيرهما، كما سنرى.

3 الدراستان هما: البصير والتنوير: رجل وقضية - تأليف طالب الرفاعي، و: المقالة عند عبدالرزاق البصير - تأليف الدكتور عبدالله القتم، والكتاب الثاني أقوى دخولا في موضوعنا.

4 من هذا القليل عن فن المقالة في الكويت ما تناولناه في كتاب: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت (ج١) تحت عنوان: «فن المقالة وتطور الأساليب النثرية» - الفصل الأول من القسم الثالث (ص٣٦٣ - ٤٠٧)، وفي هذه الصفحات ما يصح أن يكون تمهيدا لما نذكره في هذه الورقة. إذ يبدأ الفصل المذكور بإشارة إلى الجيل المؤسس لفن المقالة الحديثة: عبدالعزيز الرشيد، وعبدالله على الصانع، وأحمد البشر الرومي. ثم جيل الوسط الذي يمثله البصير والسقاف وعبدالله حسين الرومي، وعبدالعزيز الصرعاوي، وعبدالعزيز حسين، وفاضل خلف، وخالد خلف، وغنيمة المرزوق، وهو الجيل الذي شهدت بداية منتصف القرن نشاطه أو بداية نشاطه، فهو الذي نبدأ به هنا، أما «الجيل الذي بدأ» - إبان تأليف الكتاب (١٩٧٤) - فإنه بدوافع استجدت تراجع عن الاهتمام بفن المقالة. كما ظهرت وتأصلت أسماء أخرى هي التي نعنى بها في هذه الورقة. وانظر أيضا ما قدمناه من تحليل لمقالة عبدالعزيز حسين: «الخصائص النفسية للشعب الكويتي»، ضمن كتاب: الأدب وروح العصر - ص٢٤٩.

5 وفي أثناء هذا الانتقاء المنهجي يتم تجاوز أمرين، فمن تحديد مصطلح مقالة Essay - منذ اكتشفه، أو تبناه، «مونتني» وردده بدءا من عام ١٥٨٠ وصفا لكتابة.. نثرية تأملية، متنوعة الموضوعات متحررة الأسلوب - لم يستقر المصطلح على ما يميزه تمييزا جامعا مانعا، وهكذا اختلفت المقالات بل تباعدت شروط الجودة، والشكل، والموضوع.

انظر مصطلح: مقالة، مقالة طليقة، مقال شخصي حميم: معجم المصطلحات الأدبية - إعداد: إبراهيم فتحي - وانظر عن المصطلح نفسه: مصطلحات الأدب، للدكتور مجدي وهبة.

أما الأمر الآخر الذي نتجاوزه فهو تحديد زمن البحث بالنصف الثاني من القرن الماضي، فهذا التحديد لابد من أن يكون تقديريا، لأن الظاهرة الأدبية لا تنشأ كاملة ومحددة، وإنما ترمى بذرتها، لتنمو على مهل، استجابة لعوامل متعددة، حتى تأخذ ملامحها الأساسية، وهي في هذا تشبه الموجة المتحركة، المتصلة المنفصلة.

6 جاء في لسان العرب: «يقال ما أحسن قيلك، وقولك، ومقالتك، ومقالك، وقالك، خمسة أوجه» أي أن المعنى واحد، فالمقال أو المقالة: كل ما يقال أو ينسب من الكلام.

7 مجلة البعثة يونيو ١٩٤٨ – والنص مشفوع بعدد من الصور، هذا مؤشر ترجيح لطابع المقالة.

8 مجلة البعثة –– يوليو ١٩٤٨.

9 مجلة البعثة – فبراير ١٩٤٩ – وفي أعقابها يتوسع الكاتب في هذا الاتجاه الوصفي الذي يعنى فيه بخصوصية الوطن، إذ يكتب تحت عناوين دالة مثل: جمال بلادي.

10 مجلة البعثة – فبراير ١٩٤٩.

11 مجلة البعثة – أبريل ١٩٥٠.

12 مجلة البعثة – مايو ١٩٥٠.

13 للشاعر عبدالله سنان قصيدة في رثاء الفنان معجب الدوسري، تحكي أطوار مرضه، ومعاناته. انظر نص القصيدة في ديوان: نفحات الخليج.

14 مسرحيات موليير المترجمة من ذات الفصل الواحد، وقد نشرت في كتاب واحد أيضا عام ١٩٥٦ (الناشر: دائرة المطبوعات).

15 من المعروف أن حمد الرجيب كان وراء استقدام زكي طليمات، إذ درس على يديه في مصر، وقد أعانه على تكوين فرقة المسرح العربي، ثم تأسيس مركز الدراسات المسرحية. كانت البداية عام ١٩٥٨.

16 مقالة أعياد مهملة – مجلة البعثة – مايو١٩٤٧.

17 الفجر: صحيفة أسبوعية، لسان حال نادي الخريجين، صدرت في ٢ فبراير ١٩٥٥، وتصاعدت نبراتها مع تصاعد المد القومي.

18 الشعب: أسسها المحامي ونائب البرلمان فيما بعد الأستاذ خالد خلف، ذو الاتجاه القومي، صدر عددها الأول في ٥ ديسمبر ١٩٥٧ وآزرت حركة الوحدة المصرية السورية، وتوقفت عند صدور قرار عام بإيقاف جميع الصحف وحل جميع النوادي أو إغلاقها في ٣ فبراير ١٩٥٩.

19 الرائد: مجلة شهرية أصدرتها لجنة الصحافة والنشر بنادي المعلمين، ومؤسسوها من أقطاب «البعثة»: أحمد العدواني، وحمد الرجيب، وفهد الدويري – صدرت عام ١٩٥٢ وبعد فترات انقطاع لاتزال تصدر.

20 الإيمان: أصدرها النادي الثقافي القومي، فالمراد: الإيمان القومي، أركان تحريرها من دعاة القومية المشهود لهم: أحمد السقاف، أحمد الخطيب، وعبدالله حسين، وعبدالله يوسف الغانم وعبدالرزاق البصير وغيرهم. انظر: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت – ص٢١٣.

21 الدكتور عبدالله القتم: المقالة عند عبدالرزاق البصير – منشورات جامعة الكويت ٢٠٠١ – ص٣٦.

22 ويتضح هذا في انضمامه المبكر (عام المجلس – ١٩٣٨) إلى المطالبين بمجلس تشريعي، كما شارك في تأسيس النادي الثقافي القومي (١٩٥٢) وشارك في رئاسة

تحرير إصداراته: الإيمان، صدى الإيمان، ملحق الإيمان،ومشاركته بدراسة عن «البطولة في الشعر العربي الحديث» ضمن فعاليات مؤتمر الأدباء العرب الثالث الذي عقد في الكويت (٢٠ ديسمبر ١٩٥٨) انظر: الدكتور عبدالله القتم: المرجع السابق ص٣٨ – وانظر أيضا: الكويت والتنمية الثقافية العربية – عالم المعرفة – سبتمبر ١٩٩١– ص٤٩.

23 الدكتور عبدالله القتم – المرجع السابق – ص٢٢٩ –٢٣١.

24 يطلق البلاغيون – بدءا من الجاحظ في «البيان والتبيين» – على ظاهرة ترديد المتكلم للعبارات الجاهزة الزائدة على حاجة المعنى وصف «الاستعانة» أي أن (الخطيب) يردد مثل قوله: يا أخي – أتفهم عليّ؟ رعاك الله... إلخ، بقصد ملء فراغ الوقت حتى يعثر على المعنى أو اللفظ الذي يريد. ومن المعروف أن البصير كان يملي مقالته، فهو أقرب إلى الخطيب في ارتجال الكلام.

25 هذه الكتب الخمسة هي: تأملات في الأدب والحياة، في رياض الفكر، نظرات في الأدب والنقد ، شعراء معروفون مجهولون ، الخليج العربي والحضارة المعاصرة.

26 انظر مثلا من بين مؤلفاته: البترول والتغير الاجتماعي في الخليج ، البحرين وقضايا التغيير السياسي والاجتماعي. وقد يحمل العنوان دعوى المغايرة دون نص عليها مثل: الخليج ليس نفطا... إلخ.

27 وكذلك كان الدكتور الرميحي يكتب لصحف أخرى إبان رئاسته تحرير «العربي» وبعدها – انظر كتابه: «الأعدقاء» الذي تقوم مادته على مقالات متنوعة تدور حول محور قضايا الحرب والسلام في الخليج العربي – دار سعاد الصباح – الطبعة الأولى ١٩٩٦.

28 نشرت هذه الكتب الثلاثة تحت عنوان موحد «أحاديث عربية» (الناشر: الشركة الكويتية للأبحاث ١٩٩١) ثم يأتي العنوان المحور الشارح كما بينا، وهي، أي الكتب، من الناحية الكمية أقل من نصف ما كتب من افتتاحيات مجلة العربي مدة رئاسته لتحريرها.

29 من هنا كان اختيارنا للعنوان الفرعي لهذه الفقرة: «ضرورة القراءة»، وفي موقع العنوان فإنه يعني ثلاثة أشياء: المفارقة بين توجه جيل البصير وجيل الرميحي، حيث يلح الأول على الكتابة، ويلح الآخر على القراءة، وهذه الدعوة متكررة في مقالات الرميحي التي تثير القضايا وتعرض نوادر الكتب والمقالات التي لا يعرفها القارئ العربي، وتعني أخيرا أهمية أن نقرأ الرميحي قراءة جمالية لنكشف المستوى الآخر لهذه الكتابة.

30 إزالة الحواجز: ص ٢٣، هموم البيت العربي – : ص ١٥٥.

31 وكان العرب يقولون أيضا: وزبدة القول، بمعنى خلاصته أو ما ينتهي إليه من نتائج، وهذا التعبير القديم يختصر في اللهجة الكويتية إلى «الزبدة»، فيقول أحدهم: «عطني الزبدة» حين يطلب من مخاطبه تركيز كلامه في عبارة دالة. ولكن الرميحي لم يستعمل هذا التعبير.

32 المقال بعنوان: الكتابة... فن السهل الممتنع – العربي: ديسمبر ١٩٨٢ – النص من ص٢٨.

33 عنوان المقالة: للبيت رب يحميه - عدد أغسطس ١٩٨٨ - وهي من الجزء الثالث - ص٢١٧.

34 انظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ١٩٩٧- وانظر أيضا: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي - محمد فكري الجزار - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

35 العرب في عالم متغير: ص١٠٣.

36 إزالة الحواجز: ص٢١٠ - والنص الختامي: ص٢١٩.

37 السابق نفسه: ص٢١١.

38 هموم البيت العربي: ص١١، والنص من ص١٦.

39 السابق نفسه: ص ١٩٨- والنص من ص٢٠٠.

40 إزالة الحواجز: ص٢٤٢.

41 هموم البيت العربي: ص٩٠.

42 السابق نفسه: ص ٨١.

43 السابق نفسه: ص٢٣٠.

44 الحركة الأدبية والفكرية في الكويت: الناشر رابطة الأدباء في الكويت - ط أولى - ١٩٧٣- ص٤٠٢ وما بعدها.

45 السابق نفسه.

46 السابق نفسه: ص٤٠٦.

47 نشرت الحلقة الأولى من «بلا قناع» تحت المسمى نفسه بجريدة «القبس» يوم ١٩٧٧/٨/٢، وكانت بعنوان: «الكتابة والهم وأشياء أخرى»، وكما سنرى نجد أسلوب لاعب البلياردو واضحا منذ الكتابة الأولى.

48 صحيفة الأنباء ١٩٩٨/٧/٢٨

49 صحيفة الأنباء ١٩٩٨/٦/٢

50 التكرار في الوزن، والتعدد في الدلالة.

51 صحيفة الأنباء ١٩٩٧/١/١٤.

القسم السادس

I - حول الأدب الكويتي
في عيون النقّاد العرب

ورقة أ. د. فايز الداية

حول الأدب الكويتي في عيون النقّاد العرب

الدكتور فايز الداية(*)

١- مقدمة أولى

يبدو عنوان البحث (**) مدهشاً وطموحاً فهو يتطلع إلى دراسة النقد الذي أحاط بالأدب الكويتي في خمسين عاماً، وقد تركت الأبواب مفتوحة، فلا قيد ولا تحديد للأنواع الأدبية، وكذلك يفترض أن تتم المتابعة للأقلام العربية الناقدة، فإذا ما أخذنا بمفهوم واسع للنقد بدءاً من العرض التعريفي وبلوغاً مصاف الأعمال المعيارية ونتائجها التقويمية، فإن ساحة الحركة تغدو مترامية الأرجاء، وهكذا تتقاطع المحاور الزمانية والمكانية والإبداعية والنقدية في بؤرة (نقد النقد).

جاء التكليف بهذه الدراسة مصحوبا بمقولة تكاد أن تكون مسلّمة في الأوساط الثقافية وهي أن المحصول النقدي في هذا المضمار محدود ويمكن الإحاطة به أو عرض نماذج منه، ولن يعوّق الباحثَ ضيقُ الوقت، خاصة أنه يخوض في شؤون الأدب الكويتي وشجونه.

ورغم دلالة الشواهد الأولية على صدق تلك المقولة فإنه من الصعب الاستسلام أمامها واللجوء إلى عرض حالات لا يمكن تسويغ اختيارها إلا بالاعتباطية أو المزاجية أو بالضرورة المتطلبة إنجازاً سريعاً. ويبرز السؤال الجوهري هنا:

- هل يمكن قراءة هذا البحث قراءة متعددة؟
- هل يمكن أن نتبين العلاقة الأدبية والفكرية والإنسانية العربية فيما بين البيئات في الأقاليم والأقطار في الوطن الكبير؟
- هل نستطيع مناقشة القيم الفنية والمناهج النقدية في هذا النشاط؟
- هل نصل إلى إدراك مقدار التفاعل بين الأعمال النقدية والإبداع في الراهن الذي ربط بينهما أو في حركية الأدب مع الإضاءات الناقدة؟

(*) - استاذ النقد وعلم الدلالة بجامعة حلب.
- يعمل حاليا في دولة الكويت، كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية
- عضو اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- عضو جمعية النقد الأدبي- اتحاد الكتاب العرب
- عضو الجمعية السورية لتاريخ العلوم عند العرب - حلب
- كاتب دراما له مجموعة من الأعمال الإذاعية في سورية
- له عدد من المؤلفات في مجال الدراسات النقدية واللغوية، إضافة إلى الكثير من الأبحاث والمقالات في الدوريات الكويتية والسورية والعربية، وشارك في ندوات وملتقيات ثقافية عدة.

(**) - العنوان الاصلي الذي وضعه كاتب البحث «الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب» غير أن مضمون البحث اقرب إلى مشروع لنقد الأدب الكويتي أو مخطط.

ـ هل تشرع أمامنا المنافذ لمعرفة أثر النقد في البيئات الأدبية والثقافية العربية؟

إن الإجابة لا شك سلبية، فالمقدمة الناقصة إنما تنتج ما يماثلها، وحجر الزاوية في الدرس العلمي هو استقصاء المادة في أقصى درجة ممكنة وتناولها بموضوعية تؤدي إلى نتائج ذات فاعلية بغض النظر عن الكم، أي أننا بوقوفنا على غياب الأعمال النقدية في زوايا النظر نحقق قيمة نبني عليها موقفنا.

٢- مقدمة ثانية

إن مقولة الكم النقدي المحدود للأدب الكويتي تتضمن إيماءة إلى قضية هامة في الثقافة العربية المعاصرة وهي إشكالية المراكز والأطراف. فقد ظلّت المراكز مستأثرة بالأضواء والجهود (مصر والشام والعراق) رغم تغيّر العوامل التي غيّبت الأطراف زمناً طويلاً (منذ النهضة العربية الحديثة)، فالتطور السياسي وما صاحبه من نشاط علمي وأدبي وفني (في الجزيرة والخليج العربي والأقطار المغاربية والسودان) لم يجد المنعكس في حضور بارز وفاعل في المواطن العربية.

تثور أسئلة عديدة باحثة عن إجابة: فهل العلّة في امتلاك المراكز أدوات الاتصال من الطباعة والصحافة والنشر والإعلام إضافة إلى الجامعات والهيئات والجمعيات وتأخّر الأطراف في الإمساك بزمام المبادرة وإدارة مؤسسات مناظرة وقادرة؟ وهل كان للإرث التاريخي دوره في تحديد دائرة الضوء ومن تفيض عليهم بنورها؟.

ويتفرع تساؤل يطرح خارج قاعات اللقاء!! وهو: هل ثمة موقف ضمني فيه إحساس بالتفوّق والصدارة لدى أهل المراكز وهو المسيِّر لاهتمامهم وجهودهم؟.

وثمة زاوية أخرى قد تكون هي الأبعد غوراً وهي مستعارة من عالم الاقتصاد أو قرينة له، فالتساؤل عن حجم التبادل الاقتصادي بين أقطار الوطن العربي يظهر أن التجارة البينية ضئيلة جداً إذا ما قورنت بالتبادل التجاري بين كل قطر عربي والدول الأجنبية، إضافة إلى ضعف التوازن بين الإرسال والاستقبال في المواد والمنتجات، فهل هناك تناظر في طريقة التعامل ثقافياً كما هي الحال اقتصادياً؟.

ولعل الموقفين اللذين سنوردهما يحملان إشارات إلى هذه القضية، فنحن نقرأ في مقدمة كتاب الدكتور محمد حسن عبدالله «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» سنة ١٩٧٣ قوله:

«فهذا الكتاب إذاً هو المحاولة الأولى في مجالات القصة والمسرح والمقالة والنقد الأدبي والبناء الفكري العام والتطور الحضاري... ونحن لا نقول ذلك على سبيل التباهي وإنما نقرر هذه الحقيقة لتكون اعتذاراً مقدماً عن تضخّم حجم الكتاب فهو - من موقف المحاولة الأولى - لا يستطيع أن يلمس الأمور لمساً عابراً ويحيلك على التفاصيل في مرجع آخر، لأن هذا المرجع - الآن - غير موجود إذا تجاوزنا بعض الجوانب التاريخية والاجتماعية التي حظيت بقدر من الاهتمام». فهذا تقرير عن

العناية بالأدب الكويتي بعد ما يقارب ربع قرن من الانطلاقة الحديثة له من أواخر أربعينات القرن العشرين، والكاتب يستثني الشعر لأن عدداً من الباحثين الكويتيين بدؤوا العمل على إبرازه من مثل خالد سعود الزيد في كتابه «أدباء الكويت في قرنين» وعبدالله زكريا الأنصاري في جمعه ودراسته لما أنقذ «من شعر فهد العسكر»، وعواطف العذبي الصباح في دراستها (رسالة الماجستير) عن «الشعر الكويتي المعاصر» وفي كل الأحوال يظل الناقد العربي بعيداً حتى هذا التأريخ.

والموقف الآخر كتبه واحد من المهتمين بالأدب والثقافة وهو يقدّم عملاً للأديب الكويتي فاضل خلف «قراطيس مبعثرة»، وتبدو هوية الكاتب العربية من خلال مقدمته فهو يعمل معاراً في التدريس، وهنا نلحظ نقداً ذاتياً لذاك التقصير في متابعة الأدب الكويتي إضافة إلى إقرار فاضل خلف الذي ارتضى تلك المقدمة لتذاع على الناس من غير تعقيب أو استدراك يعدّل أو يوضّح ما جاء به عبدالعليم رسلان سنة ١٩٨٥:

«وعلى الرغم من هذا العطاء السخي من أدب وفكر الأخ فاضل خلف بالإضافة إلى عطاء إخوانه الآخرين من كتّاب ومفكرين وأدباء خليجيين إلا أن منطقة الخليج العربي لا تزال بكراً من الوجهة الأدبية والفكرية، ولا يزال التقييم البغيض(!!) يخيّم عليها، ولا يزال غطاء كثيف من الظلام مضروباً على فكر أبنائها وأدبهم. إذا قيست المنطقة بأخواتها العربيات الأخريات كالعراق ومصر ولبنان مثلاً.

«ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن كثيراً من المثقفين في عالمنا العربي – فضلاً عن غيرهم – لا يعلمون شيئاً عن منطقة الخليج إلا أنها بلاد النفط وكفى، فهم ـ للأسف – يجهلون جهلاً مطبقاً ما طرأ على المنطقة من تغيّر اجتماعي وثقافي وما تموج به من فكر وأدب. ولا أزال أذكر أنه منذ عهد قريب لم يكن الناس حتى المثقفون منهم يعرفون أديباً خليجياً واحداً سوى الشاعر البحراني الكبير إبراهيم العريّض الذي كان ينشر أدبه في مجلة «الرسالة» منذ أوائل الأربعينات من هذا القرن، وهذا كله آية الآيات على هذا التقييم البغيض المضروب على فكر المنطقة وأدبها».

ونلحظ الحماسة في إطلاق الأحكام لدى هذا المتأدّب وإشارته إلى الإهمال في تلقي أدب الخليج، والإصرار على «التعتيم» مما يستدعي مناقشة مستفيضة له.

ونحن بدورنا لم نشأ الاستقصاء والوصول إلى أحكام وإنما هي إثارة الحوار حول قضية مهمة تتصل بمتابعة النقد العربي للأدب الكويتي.

٣- مقدمة ثالثة

في سجال بين الأدباء والنقاد مع إشكالية الاهتمام بما أبدعه الشعراء والكتاب في الكويت لابد من معرفة الوجه الآخر للقضية وهو علاقة هذا الإنتاج الأدبي بالوعاء الذي يحمله إلى المتلقي وإلى الناقد البعيد جغرافياً عن الكويت.

كانت مطبعة المعارف أول خطوة في الطباعة على أرض الكويت، وذلك أواخر ١٩٤٧ وبدأت نشاطها ١٩٤٨، لكنّ احتياجات المدارس لم تدعها تمارس دورا في استيعاب التطلعات الصحفية والأدبية لذلك استمرّ المثقفون والأدباء الكويتيون في حمل أعمالهم إلى المطابع وإلى الصحف والمجلات في الأقطار العربية (سوريا، لبنان، العراق، مصر) فقد صدرت مجلة البعثة (١٩٤٦) في القاهرة، وطبعت مجلة الإيمان في لبنان (١٩٥٣) وطبع أول كتاب يضم مجموعة مقالات (مقالات في الأدب والحياة لفاضل خلف ـ ١٩٥٦) في القاهرة، وطبع ديوان خالد الفرج بدمشق (١٩٥٤) وعدد من دواوين محمود شوقي الأيوبي بالقاهرة (الموازين، هاتف من الصحراء، الأشواق، رحيق الأرواح – بين ١٩٥٣ و١٩٥٥).

نلحظ أن النتاج الشعري حتى نهاية الخمسينيات لم تجمعه كتب إلا ما كان من ديوان خالد الفرج وبعض دواوين محمود شوقي الأيوبي وما جمع من شعر فهد العسكر (فهد العسكر حياته وشعره لعبدالله زكريا الأنصاري)، ونضيف إلى هذا مجموعة فاضل خلف القصصية (أحلام الشباب ـ ١٩٥٥) وأقصوصة نشرها فرحان راشد الفرحان في كتيب (آلام صديق ـ ١٩٥٠).

دأب الشعراء والكتاب الكويتيون منذ أواخر أربعينيات القرن العشرين على نشر قصائدهم وقصصهم ومقالاتهم في المجلات العربية (في القاهرة وبيروت والبصرة وبغداد: الرسالة، الكتاب، الأديب، العرفان، الحرية...)، وفي المجلات الكويتية التي احتضنت المواهب الجديدة إضافة إلى المخضرمين. فقد كانت مجلة البعثة (١٩٤٦، رئيس تحريرها عبدالعزيز حسين) سجلاً للقدر الأكبر من قصائد أحمد العدواني وقصص فهد الدويري وجاسم القطامي وأشعار عبدالمحسن الرشيد ومقالات عبدالعزيز حسين وعبدالله زكريا الأنصاري، وتجارب حمد الرجيب المسرحية الأولى.

ونذكر من مجلات الخمسينات «كاظمة» (١٩٤٨، رئيس تحريرها أحمد السقاف) ومجلة «الرائد» التي أصدرها نادي المعلمين (١٩٥٢) وعرفت أطواراً، ومجلة «الإيمان» الصادرة عن النادي الثقافي القومي «أحمد السقاف وأحمد الخطيب وآخرون ـ ١٩٥٣» ومجلة «الإرشاد» ـ ١٩٥٣» ومجلة «الفجر» ـ ١٩٥٥»، ومجلة «الشعب» – ١٩٥٧» و«الفكاهة» ـ ١٩٥٠».

وقد تعثر معظم تلك المجلات فلم يعمّر طويلا ولئن استمرت مجلات أمداً أطول من أخرى. لقد كانت تتوقف ثم تعود وتتحول من مجلة إلى صحيفة، ولم تعرف الصحافة الانتظام إلا بعد الاستقلال (يونيو ١٩٦١) وإثر ذلك انفتحت الحلبة أمام الإبداع الكويتي والعربي واتسعت.

إن تفرّق الأعمال الأدبية في الصحف والمجلات يجعلها بعيدة عن الأنظار المتأملة والقاصدة إلى درس وتحليل، فالدورية المحلية لا توزّع في البلدان العربية، و الصحف

العربيـة، وكذلك المجلات لا تبرز الشاعـر أو الكاتب الكويتي في غمـرة صفحـاتها، ويظل الكتـاب، ديواناً أومجموعة قصصيـة أو مسرحيـة، هو الأقدر على تقديم نتاج يتحـرك محافظاً على زخم يغري بالقراءة والمتابعة ويحرّض على النقد، وأما السعي وراء أعداد متفرقة من الصحف وضم المشتت على الرفوف فلا يمارسه إلا باحث يحصّل العلم أو صاحب مشروع ـ وقليل هم ـ كالذي كان من الدكتور محمد حسن عبدالله (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ـ ١٩٧٣).

وإذا ما تتبعنا عدداً من الأسماء التي أسهمت بأعمالها في الأربعينات والخمسينات فسوف ندرك المفارقة. فقد طبع الديوان الأول لأحمد مشاري العدواني سنة ١٩٨٠: «أجنحة العاصفة» وطبع ديوان عبدالمحسن الرشيد «أغاني ربيع» في مطلع السبعينيات، ولم تجمع قصص فهد الدويري إلا في ١٩٨٤ «شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري حياته وآثاره»، على يد خالد سعود الزيد. ولم تضم دفتا كتاب ما كتبه حمد الرجيب من أعمال مسرحية، فهي، وإن تكن قليلة، لها دور ريادي في التأليف المسرحي وفي رؤيتها ـ «خروف نيام نيام» و«من الجاني» و«مهزلة في مهزلة» والاخيرة بالمشاركة مع أحمد العدواني ـ، ولولا أن خالد سعود الزيد جمعها مع أعمال أدباء آخرين (أدباء الكويت في قرنين) لما بقيت بين أيدي الدارسين، والأكثر إدهاشاً هو أن شاعراً من الرعيل الأول، هو عبدالله زكريا الأنصاري، لم يجمع شعره مع أنه عني بطباعة أشعار الآخرين، وأما علي السبتي الذي نشر شعراً منذ ١٩٥٥ فقد طبع ديوانه الأول «بيت من نجوم الصيف» سنة ١٩٦٩.

ونعمد إلى سرد سريع يطلعنا على ظهور الأعمال الأولى المطبوعة للأدباء سواء المحدثون والمخضرمون، فلعله يضيء إمكانية تواتر النقد مع هذا النتاج خاصة ما كان منه في «عيون عربية» و«مواطن بعيدة»:

- عبدالله سنان «نفحات الخليج» ـ ١٩٦٤، سعاد الصباح «ديوان من عمري» ـ ١٩٦٤ ومحمد الفايز «مذكرات بحار» ـ ١٩٦٢ وعلي السبتي «بيت من نجوم الصيف ـ ١٩٦٩» وإسماعيل فهد إسماعيل «مجموعة قصص: البقعة الداكنة» ـ ١٩٦٥،

- خالد سعود الزيد «صلوات في معبد مهجور» ـ ١٩٧٠، فرحان راشد الفرحان «قصص: سخريات القدر» ـ ١٩٧٢، سليمان الشطي «قصص: الصوت الخافت» ـ ١٩٧٠، فاطمة يوسف العلي «رواية وجوه في الزحام» ـ ١٩٧١، سليمان الحزامي «مسرحية مدينة بلا عقول» ـ ١٩٧١ وسليمان الخليفي «قصص: هدّامة» ـ ١٩٧٤ ويعقوب الرشيد «سواقي الحب» ـ ١٩٧٤ ويعقوب السبيعي «السقوط إلى الأعلى» ـ ١٩٧٩ وخليفة الوقيان «المبحرون مع الرياح ـ ١٩٧٤» وليلى العثمان «قصص: الرحيل» ـ ١٩٧٠.

- أحمد العدواني «أجنحة العاصفة» ـ ١٩٨٠، عبدالعزيز السريعّ مسرحية: «ضاع الديك ـ ١٩٨١، وقصص: دموع رجل متزوج» ـ ١٩٨٥، أحمد السقاف «ديوانه ـ ١٩٨٦»

عبدالله العتيبي «مزار الحلم» - ١٩٨٨، وليد الرجيب «قصص: تعلق نقطة تسقط طق» - ١٩٨٣.

وتنداح دائرة الأعمال وتتوالى الأسماء المبدعة (نجمة إدريس، منى الشافعي، سالم عباس خداده، إبراهيم الخالدي، حمد الحمد، طالب الرفاعي، جنة القريني، غنيمة زيد الحرب، طيبة الإبراهيم...) وههنا لا نحصي وإنما نقدم حركة لظهور الدواوين والقصص والمسرحيات في خط تصاعدي من الخمسينيات إلى وقتنا الراهن (٢٠٠١) ليكون بعضاً من الحوار حول النقد الذي قارب هذا النتاج أو تباعد عنه.

ثمة نقطة لابد من الإشارة إليها وهي أن الكويت، رغم طاقات النشر التي تسارعت وتأصّلت لديها في رسالة ثقافية عربية منذ إنشاء مجلة العربي (١٩٥٨) ثم سلسلة المطبوعات الدورية (عالم الفكر، من المسرح العالمي، عالم المعرفة، الثقافة العالمية، مجلة العلوم، مجلة الكويت)، لم توظف مؤسساتها وما تنتجه من جهد ثقافي لتوسيع انتشار الإبداع الكويتي في مختلف الأنواع الأدبية، وقد تكون الروح الغيرية ونكران الذات وراء هذا المسلك ورسم حدود المطبوعات وأهدافها العربية في التناول أو العالمية والإنسانية في التفاعل الحضاري والمثاقفة، لكنّ أصواتاً كثيرة تطالب بأن يعضد جسر بين الأدب الكويتي والقارئ العربي من خلال الهيئات والمؤسسات الرسمية أو الشعبية المنظمة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وزارة الإعلام، مؤسسة التقدم العلمي، رابطة الأدباء...)، ونلحظ استدراك عدد من الأدباء الكويتيين للموقف من خلال طباعة أعمالهم في العواصم العربية التي تيسّر وصولها عبر شبكات التوزيع ودور النشر في الوطن الكبير (دمشق، بيروت، القاهرة).

٤- مشروع دراسة الأدب الكويتي في عيون عربية

إننا نرسم خطة عمل قائمة على استيعاب ما قدّمه النقاد في الوطن العربي حول أدب الكويت، سواء في كتب مستقلة أو في الدوريات المتخصصة والمجلات الثقافية. ولهذه الغاية لابد من تكليف من يستكمل استقصاء ما كتب ونشر في العواصم والحواضر العربية، وذلك نظرا لغياب التصنيف الشامل في موقع واحد لما تصدره المؤسسات والوزارات ودور النشر. وتظل حصيلة الإحصاء، الإيجابية والسلبية، ضرورية للخروج بتقرير لواقع عربي في النقد والاتصال والتواصل قد لا يكون ساراً ولا موازياً للكلمات اللامعة المجاملة. وقد نجد نمواً مبشراً في بعض الزوايا مما يمكن تشجيعه ليطّرد ويغدو أداة لمعرفة الذات، ولعلنا لا نختلف على أهمية تتبع حيوية النقد مع مسار الأنواع الأدبية في أرجاء الوطن العربي، ذلك أن تعدد الرؤى الناقدة تكشف المزيد من خصائص العمل الإبداعي وإشكالاته، وقد يكمن فيها شيء من الخلاص المنشود لما يعتري الساحة الأدبية الواحدة من خصومة أو اشتجار الجزئيات الهامشية للحياة

بجلال الخلق الفني وآفاقه. ولا ننسى في خضم الحماسة لهذه القيم في النقد العربي لأدب إقليم عربي أن ثمة مصاعب تنتظر المناقشة لتجاوزها في طريقة تعامل الناقد العربي مع إبداعات عربية.

إن استثمار المادة النقدية العربية للأدب الكويتي لن يكون فعّالاً إلاّ إذا تناظرت الجوانب التحليلية للنقد والنقاد مع الجمع المنهجي العلمي في ذلك الإحصاء والتوثيق، ونحن نذكر محاور العمل وطرائق النظر فيها:

- المحور الأول هو: مادة النقد

ويتفرع النظر في هذا المحور إلى عدد من الزوايا:

أ- الوعاء الخارجي والإطار التنظيمي للنقد وفيه نتابع: الكتاب الذي يصدر عن دار نشر أو مؤسسة ثقافية رسمية أو أهلية أو جامعية، ثم نجد البحوث التي يتطلبها لقاء أدبي في المؤتمرات والملتقيات والندوات في مناسبات علمية، أو تذكارية تكريمية، وغالباً ما يكون بحثاً مطوّلاً أو هو يفوق المقالة الموجزة - وإن تكن تخصصية - وقد تجمع بحوث عدة في مصنّف جماعي مختلف في طبيعته المتعددة عن الكتاب الواحد لمؤلفه الآخذ بمنهج خاص ووجهة نظر تستغرق عملاً لأديب أو ظاهرة أدبية، ثم نقف عند المقالة النقدية الموزعة على درجات في حجمها وعمقها وطبيعة الدورية: متخصصة أو ثقافية. وهنا تنفرج الكوة الضيقة للنقد لتحمل بين جوانحها التحليل المنهجي المعياري، والعروض المفسّرة بألوان لها، ولا شك في أن النقاش يتيح الوصول إلى تحديد لا يغفل الفاعلية لدى المتلقي في كل الدرجات، لأن الأدب إنما يسعى إلى جمهوره وكل ما يعينه إنما هو نقد مع حفظ المقام والتراتب.

ب - علاقة النقد بالمجال أو النوع الأدبي: الشعر الغنائي، والقصة والرواية، والمسرحية والمقالة. قد يلتبس شأن المسرحية نصّاً أدبياً، والمسرح - عرضاً - له خصوصيته ومقوماته، ومن ثم سيتنوع النقد ويمتاز في كل جانب.

ج - العمق والمنهجية العلمية سواء في تناول المواقف والتجارب الشعورية أو الظواهر الأسلوبية والبنية الفنية، وكذلك يقتضي الأمر تحديد النقد الشمولي للشاعر أو لعدد من الألوان والحقول في التجربة الشعورية أو قطاعات الحياة في المسرح والقصة والرواية. ويبقى الالتفات إلى التناول الصحفي الذي يقترب من غائية النقد وذاك العابر في تعريف سريع.

وقد نفرّع جانباً يؤكد العلمية أو يبيّن البعد عنها بأسلوب المجاملة والتعاطف غير المتوازن مع القيم المشتمل عليها النص الأدبي.

د - تحديد موطن النشر أو إذاعة البحث على الملأ في الكويت أو في واحدة من حواضر الخليج والجزيرة العربية أو في حاضرة عربية.

- المحور الثاني ويهتم بالنقاد

ويبحث هذا المحور في الزوايا التالية:

أ- طبيعة مواقع النقاد: الأكاديمية في الجامعات والمعاهد، أو الثقافية في الساحة الأدبية وحنواتها الإعلامية التي تفرض تمحيصاً للأجواء الصحفية وما يحيط بها من مؤثرات توجّه أحيانا اختيار العمل ومستوى التناول.

ب- المواطن الإقليمية لهؤلاء النقاد – وهنا نؤكد وحدة الوطن الكبير إلا أننا نشير إلى تنوع في البيئة يغني ويثري الكيان العربي الواحد – وانعكاس الثقافة المميزة فيها والقدرة على كشف رؤى أو قراءات متعددة للنصوص الإبداعية المدروسة: الخليج العربي والجزيرة، ثم سائر أرجاء الوطن العربي.

ج- علاقة النقاد بالكويت: هل هم ممن أقاموا في الكويت إقامة عمل ومعايشة وكم كان ذلك؟ أو هل ان معرفة كل منهم بالكويت – إضافة إلى الاطلاع والقراءة – تمت في زيارة أو مشاركة في منتدى أو ملتقى ومؤتمر، والاحتمال الآخر هو أن يكون متابعاً عن بعد من غير اتصال مباشر.

- المحور الثالث:

ويعالج الأعمال الأدبية الكويتية التي درسها أو عرض لها النقاد العرب، ونتبين في هذا المحور الزوايا التالية:

أ- هل كانت أعمالاً مفردة – أو عملاً واحداً – متباعدة وهل ارتبطت بناقد أو أكثر؟.

ب- هل تناول الناقد – أو النقاد – هذا العمل الإبداعي وصاحبه في سلسلة بحوث أو مقالات، أو خصص لها كتاب كامل؟.

ج- هل كانت المقالة / البحث أو المقالات تستغرق ظاهرة استغراقاً شاملاً أو أنها تعرض لشيء منها، أي ما المدى الذي يفيد المتلقي تجاه شخصية المبدع وأعماله؟.

٥- وقائع النقد العربي في مسار الأدب الكويتي (١٩٥٠ - ٢٠٠٠)

نقدم رصداً للنقد العربي الذي تناول الأدب الكويتي في خمسين عاما: شعراً غنائياً وقصة ورواية ومسرحية ومقالة ودرساً نقدياً أو ما يطوف حوله تأريخا للأدب. ونحترز هنا بالقول إن هذا الإحصاء والتصنيف إجراء أولي سوف نستكمله في استطلاع لما في المكتبات العامة والخاصة لدى الأدباء في الكويت، وكذلك سوف نفيد من إشارات الباحثين العرب ممن طالعوا أعمالا تضاف إلى السجل الذي بدأنا خطواته الأولى.

إننا نقترح توزيع النقد على تصنيف عام ثم يراعى في داخله تقسيم فرعي فنضع في المقدمة: الكتب النقدية ثم البحوث في المؤتمرات والملتقيات التي انتظمت في الكويت أو في قطر عربي آخر، وبعد ذلك نورد ما ضمته الدورية الأدبية الأساسية في الكويت وهي «البيان» الصادرة عن رابطة الأدباء. وتتدرج الكتابات النقدية العربية في تتابع ثلاثي:

– الدراسات التي تمثل التناول المفصّل والمستفيض بما يمكن من معالجة القضايا أو التحليل الأسلوبي.

– المقالات القصيرة التي تناولت جانباً محدداً في رؤية الأديب أو أساليبه الفنية.

– المقالات العامة التي تعرض الكتب والأعمال الإبداعية أو تقدّم نظرة مجملة للأديب أو لأعماله.

- الكتب النقدية:

● أيام الكويت، أحمد الشرباصي، القاهرة ١٩٥٣، ط ١.

تناول جوانب من الأدب الكويتي.

● الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، د.محمد حسن عبدالله، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٧٣، كتاب: في تأريخ الأدب، تناول البيئة الطبيعية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والمؤسسات الثقافية والعلمية ثم ألقى نظرة على قضية «الأدب الكويتي» وخصص فصولاً للفنون الأدبية النثرية: المقالة، والقصة، والمسرح والمسرحية، وضم الفصل الأخير الحركة الفكرية (نقداً أدبياً، وفكراً اجتماعياً) وأرجأ الحديث عن الشعر والشعراء.

● ديوان الشعر الكويتي، محمد حسن عبدالله، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٤:

اختار أشعاراً لثلاثة وعشرين شاعراً وشاعرة (٢٣) مع مقدمة في الشعر الكويتي.

● بين القديم والجديد، إبراهيم عبدالرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٣ . ضم جزءاً عن شعراء كويتيين كان نشر مقالات في مجلة البيان:

– بين التقليد والتطور، فهد العسكر وتيار الوجدان الذاتي، أحمد العدواني وتيار الوجدان السياسي، علي السبتي والتوتر بين الذات والمجتمع، محمد الفايز والتوتر بين الذات والتاريخ، خالد سعود الزيد والخلاص بالإيمان، خليفة الوقيان والبحث عن عالم مثالي.

● الشعر والقومية، محمد حسن عبدالله، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠٠:

تناول شخصية الشاعر خالد الفرج ضمن دراسة مشتركة لشعراء أربعة من الخليج والجزيرة العربية: خالد الفرج، محمد محمود الزبيري، عبدالرحمن المعاودة، عبدالله بن علي الخليلي، وأصل الكتاب بحث قدّم في ندوة أحمد العدواني في أبو ظبي برعاية مؤسسة البابطين الكويتية.

● الشعر والشعراء في الكويت، محمد حسن عبدالله، دار ذات السلاسل، الكويت ١٩٨٧:

ضم الكتاب سبعة موضوعات نشر معظمها في مجلة البيان:
- بانوراما الشعر والشعراء في الكويت.
- فهد العسكر بداية الشعر الجديد في الكويت.
- أحمد العدواني شاعر متصوّف في محراب المجتمع.
- خليفة الوقيان يبحر بحثاً عن عالم مثالي.
- عبدالله سنان بين الوجدان والتسجيل.
- الفن القصصي في الكويت.

● الحركة المسرحية في الكويت، محمد حسن عبدالله، ط مسرح الخليج العربي، الكويت ١٩٨٦:

والكتاب مكون من فصول استلّت من كتاب الحركة الأدبية والفكرية في الكويت مع إضافات إليها وينقسم إلى دراسة المسرح والمسرحية:

- المسرح (البداية، البواكير، طليمات، المجلس الوطني، فرقة المسرح العربي، المسرح الشعبي، مسرح الخليج العربي، المسرح الكويتي، الفرق الخاصة والجامعية والمعهد العالي للفنون المسرحية).

- المسرحية وعرضٌ لأعمال الكتاب: سعد الفرج، صقر الرشود، عبدالعزيز السريع، ثم محمد النشمي، وعبدالرحمن الضويحي، وحسين الصالح الحداد، وأشار إلى أعمال أربعة من الكتاب الجدد: خالد عبداللطيف رمضان، مهدي الصايغ، إبراهيم العواد، سليمان الحزامي.

● القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، وليد أبو بكر، كاظمة للنشر، الكويت ١٩٨٥:

قسم المؤلف كتابه إلى قسمين واحد عام: المسرح والتغيّر الاجتماعي في الكويت «حين تدور الأرض، على أبواب العصر، الحركة في السكون، العيون التي ترى، سؤال حول الآتي» وآخر خاص: القضية الاجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السريع.

● مقالات نقدية في الأدب الكويتي الحديث، سعيد فرحات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ .

● ليلى العثمان: رحلة في أعمالها غير الكاملة، عبداللطيف الأرناؤوط، الندوة الثقافية النسائية، دمشق ١٩٩٦.

تناول المؤلف عدداً من الروايات والمجموعات القصصية في فصول حملت العناوين التالية: ليلى العثمان ومأساة الفتاة الشرقية، ليلى العثمان ومعاناة المرأة الخليجية، الحرية الإنسانية في «المرأة والقطة» التجليات النفسية في «في الليل تأتي العيون»، الحب والحلم والموت في «الرحيل»، التجربة والمعاناة في «الحواجز السوداء».

● قراءة مسافر في شعر سعاد الصباح، د. محمد التونجي، شركة النور ط٢، ١٩٨٧، لبنان.

● عزف على أوتار مشدودة: دراسة في شعر سعاد الصباح، د. نبيل راغب، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٣.

● سعاد الصباح شاعرة الانتماء الحميم، فضل الأمين، شركة النور، بيروت ١٩٩٤.

● المغيّب والمجسّد، د.مصطفى الضبع، دراسة في قصص سليمان الشطي، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠٠.

● أحمد السقاف شاعر القومية، د.مختار أبوغالي، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠١: دراسة للشاعر وشعره ومختارات من أعماله.

● فاضل خلف هاجس الريادة والحقول المفتوحة، د.فايز الداية، رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠١:

دراسة لسيرة الشاعر والكاتب وتأريخ وتحليل لأعماله مع مختارات شعرية ونثرية.

أما الكتب التي تناولت الأدب الكويتي كجزء من تكوين أشمل في الخليج العربي أو على امتداد الوطن الكبير:

● القصة القصيرة في الخليج العربي، د.إبراهيم عبدالله غلوم (دراسة تأصيلية وتحليلية للقصة القصيرة في الكويت والبحرين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢، عمّان - بيروت ٢٠٠٠ (وكانت طبعت أول مرة في مطلع الثمانينات).

● المسرح في الوطن العربي، د.علي الراعي، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٠:

أفرد المؤلف جانباً للتجربة المسرحية الكويتية وعرض لنصوص عدد من المسرحيات.

● المسرح الخليجي وتأثره بالمسرح العربي والعالمي، د.محمد حسن عبدالله، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٦.

● تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د.ماهر حسن فهمي، دار قطري بن الفجاءة، قطر الدوحة، ط١، ١٩٨١:

عرض المؤلف لعدد من الشعراء الكويتيين في مراحل تطور الشعر في الخليج العربي وخص بالذكر المفصل: صقر الشبيب ومحمد الفايز.

● أقلام خليجية، حافظ محمود، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨١:

فيه حديث عن عدد من الشعراء في الكويت.

٢ - البحوث النقدية المشاركة في ملتقيات أو ندوات عن الأدب الكويتي التي صدرت في كتب تذكارية أو أعداد خاصة للمجلات المتخصصة:

● عبدالعزيز السريع وصقر الرشود وتجربة الكتابة الجماعية، الدكتور عبدالرحمن بن زيدان، فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن، الكويت ١٩٨٨ (أصدرت الكتاب فرقة الخليج العربي).

● الكتابة المسرحية عند عبدالعزيز السريّع، عبدالكريم برشيد، مسرح الخليج العربي في ربع قرن، الكويت ١٩٨٨.

● هاجس الرحيل والموت والغربة عند العدواني، ليلى السائح، الكتاب التذكاري في ذكرى الشاعر أحمد مشاري العدواني، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٣.

● الرسم بألوان ضبابية: دراسة في بناء الصورة عند العدواني، الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٣ (تحوّل البحث إلى كتاب مستقل فيما بعد).

● السمادير ومدخل للعدواني، د.مختار أبوغالي، الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء الكويت، ١٩٩٣ (تحليل قصيدة سمادير لأحمد مشاري العدواني).

● أسس تقييم الشعر عند العتيبي، د.محمد حسن عبدالله، الكتاب التذكاري في ذكرى الشاعر عبدالله العتيبي، رابطة الأدباء، الكويت ١٩٩٦.

● الشعر الكويتي دراسة في البيئة، د.محمد مفتاح، الكتاب التذكاري لعبدالله العتيبي، رابطة الأدباء ١٩٩٦.

● أنغام التناقض: قراءة نقدية في الشعر الكويتي المعاصر، د.مختار أبوغالي، الكتاب التذكاري لعبدالله العتيبي، رابطة الأدباء ١٩٩٦.

● الشعر الكويتي وتجربة الاحتلال: تحديدات أولية، د. نعيم اليافي، الكتاب التذكاري لعبدالله العتيبي، رابطة الأدباء ١٩٩٦.

● الشاعر خليفة الوقيّان، الأصالة وإشكاليات المعاصرة، د. علوي الهاشمي، كتاب ندوة أحمد العدواني في أبوظبي، البابطين ١٩٩٦، طبع ١٩٩٨:

دراسة للشاعر الكويتي ضمن ثلاثة شعراء من الجزيرة والخليج العربي: (أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي).

● خالد الفرج في دراسة ضمّت أربعة شعراء من الجزيرة والخليج العربي في ندوة أحمد العدواني، أبوظبي ١٩٩٦، تحوّلت إلى كتاب أصدرته رابطة الأدباء في الكويت وقد ذكرناه بين الكتب وعنوانه: الشعر والقومية، د. محمد حسن عبدالله.

● بحثان حول القصة والرواية وقد جمعا من ملتقى «القصة والرواية في الكويت» والنشر في مجلة البيان، وهذا التنبيه ضروري في تحليل للعلاقة بين الناقد والمادة الأدبية ودور الوسيط في التحريض على الإنتاج النقدي.

● البحث عن أفق اتجاهات الرواية الكويتية، د.محمد المنسي قنديل، ملتقى القصة والرواية الكويتية، رابطة الأدباء ١٩٩٤.

● بنية القصة القصيرة الكويتية، محمد جمال باروت، ملتقى القصة (مقاربة منهجية لبعض مشكلات البنية والأسلوب)، ملتقى القصة والرواية، رابطة الأدباء ١٩٩٤.

ج - النقد في مجلة البيان:

من العام ١٩٦٦ إلى ١٩٩٠:

الدراسات:

● عبدالرزاق البصير مفكراً وناقدا ومسامراً (في كتابه تأملات في الأدب والحياة). (البيان ع ٤، ع ٢٥، محمد جابر الأنصاري).

● الشعر الكويتي الحديث، د.إبراهيم عبدالرحمن محمد، مجموعة دراسات حول فهد العسكر، أحمد العدواني، علي السبتي، خالد سعود الزيد، خليفة الوقيان، وقد تحولت إلى جزء من كتاب ذكرناه مع النقد في الكتب. (البيان الأعداد: من ٦٧ حتى ٧٣).

● مقدمة في الشعر الكويتي، د. محمد حسن عبدالله، (البيان ع ٩٧)

● هوامش على شاعر كويتي، د. محمد حسن عبدالله، (البيان الأعداد: ١٠٩، ١١٠، ١١١).

● أحمد السقاف الشاعر القومي، د.محمد حسن عبدالله، (البيان ع ٢٤٩، ع ٢٥٠).

● أحمد السقاف شاعر الفطرة الصافية، د.يوسف عزالدين، (البيان ع ٢٦١).

المقالات النقدية المتخصصة القصيرة:

● الاتجاه القومي في الشعر الكويتي، د.توفيق الفيل، (البيان، ع ١٤٨).

● الثالث، عشاق حبيبة (مسرحيتان) لحسن يعقوب العلي، د.محمد حسن عبدالله (البيان، ع ١٤٥).

● صقر الرشود والأدب الشعبي، د. محمد رجب النجار، (البيان ع ١٥٨).

● المرأة والقطة للكاتبة ليلى العثمان (قصص) د. محمد حسن عبدالله، (البيان ع ,٢٣٧).

● الرمز التراثي في قصيدة تسابيح لخليفة الوقيان، د.مختار أبوغالي، (البيان، ع ٢٤٩).

● صورة المرأة في قصص ليلى العثمان، علي عبدالفتاح، (البيان، ع ٢٦١)

● شعراء من الكويت، أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٨٢).

● ليلى العثمان وعالمها القصصي، شوقي بدر يوسف، (البيان ع ٢٨٢).

● الرومانسية الصوفية في شعر خالد سعود الزيد، د. فوزي عيسى، (البيان، ع ٢٨٢).

● خالد سعود الزيد بين الجمع والبحث، محجوب موسى، (البيان، ع ,٢٨٢).

● هدّامة (قصة) سليمان الخليفي، محمد حسن عبدالله، (البيان، ع ٩٩).

المقالات العامة وعروض الكتب والدواوين:

● ديوان نفحات الخليج لعبدالله سنان، د.محمد عبدالمنعم خفاجي - (البيان، ع ٩)

● مع كتاب (أدباء الكويت في قرنين) لخالد سعود الزيد، عبدالستار فرّاج - (البيان، ع ١٤).

● عرض كتاب (أدباء الكويت في قرنين) لخالد سعود الزيد، خليل هنداوي، (البيان، ع ٣٤).

● مع كتاب (أدباء الكويت في قرنين) لخالد سعود الزيد، أحمد عطية أبو مطر، (البيان، ع ٤٠).

● رأي (شعري) في ديوان (صلوات في معبد مهجور) لخالد سعود الزيد، خالد فوزي عبده (البيان، ع ٥٨).

● عرض كتاب (فهد العسكر حياته وشعره) لعبدالله زكريا الأنصاري، رضوان إبراهيم، (البيان، ع ٦٠).

● مع ديوان (صلوات في معبد مهجور) لخالد سعود الزيد، فاروق شوشة، (البيان، ع ١٨٥).

● كتاب (عبدالله سنان) خالد سعود الزيد وعبدالله العتيبي، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٠٤).

● كتاب (الحركة الشعرية في الخليج العربي) للدكتورة نورية الرومي، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ١٨١).

● كتاب الأوراق لأحمد السقاف، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٠٢).

● كتاب (القضية القومية في الشعر الكويتي) للدكتور خليفة الوقيان، د سمير نجيب اللبدي، (البيان، ع ١٤٦)

● عرض كتاب (مقالات في الأدب الكويتي) للكاتب اللبناني سعيد فرحات، د.حسن فتح الباب، (البيان، ع ٢٠٦).

● عرض ديوان (مسافات الروح) ليعقوب السبيعي، حارث طه الراوي، (البيان، ع ٢٣٩).

● مع ديوان أحمد السقاف، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٥٣).

● جولة في أدب فاضل خلف، عبدالعليم رسلان (البيان، ع ٢٧١).

● عرض ديوان (الصمت مزرعة الظنون) ليعقوب السبيعي، د. أحمد مطلوب، (البيان، ع ٢٨٧).

ب- بعد ١٩٩١

الدراسات:

● البحث عن أفق اتجاهات الرواية الكويتية، د. محمد المنسي قنديل، (البيان، ع ٢٩٤).

● بنية القصة القصيرة الكويتية (مقاربة منهجية لبعض مشكلات البنية والأسلوب) محمد جمال باروت (البيان، ع ٢٩٤).

● جنة القريني في حدائق اللهب، د. حسن فتح الباب (البيان، ع ٣٠٦ و ع ٣٠٧).

● وقائع في مواجهة التطور: دراسة في قصص سليمان الشطي، د. فايز الداية، (البيان، ع ٣٣١).

● دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان، د.فايز الداية، (البيان، ع ٣٤٢).

المقالات المتخصصة القصيرة:

● التضمين والتناص في ديوان مزار حلم (لعبدالله العتيبي)، د.حسن فتح الباب، (البيان، ع ٢٩٨).

● علي السبتي من رواد التجديد في الشعر الكويتي، د.أحمد علي محمد، (البيان، ع ٢٩٨)

● الشاعر يعقوب عبدالعزيز الرشيد بين سفارة الشعر وشعر السفراء، عبداللطيف الأرناؤوط، (البيان، ع ٢٩٨).

● الريح عند وليد الرجيب تهزها الأشجار، نجم الدين السمان، (البيان، ع ٢٩٩).

● الحوار والآخر في ديوان (وردة وغيمة ولكن) لسالم عباس، د.فايز الداية، (البيان، ع ٣٠٣).

● بدرية وسحر الواقعية (في رواية وليد الرجيب بدرية)، محمد بسام سرميني، (البيان، ع ٣٠٤).

● دلالات الإبداع في كتابات عالية شعيب، علي عبدالفتاح، (البيان، ع ٣٠٤).

● سعاد الصباح وجدلية الرجل والمرأة، عبداللطيف الأرناؤوط، (البيان ع ٣٠٦).

● طالب الرفاعي والبحث عن القلق، عبدالناصر حسو، (البيان ع ٣٠٧).

● شهيدات الكويت في قلوب شعرائها، د.عبدالستار ضيف، (البيان ع ٢٩٣).

● ملامح القص عند ثريا البقصمي، عبدالكريم المقداد، (البيان ع ٣١١).

● رؤية في المجموعة القصصية (أنا الآخر) لسليمان الشطي، نبيل سليمان، (البيان ع ٣١٦).

● الحس الوجودي في (أجنحة العاصفة) لأحمد العدواني، حسن فتح الباب، (البيان ع ٣١٧).

● يعقوب الرشيد وثلاثية الحب والطبيعة والغناء، مختار أبو غالي، (البيان ع ٣١٩)

● خليفة الوقيان الإنسان والشاعر، د. نعيم اليافي، (البيان ع ٣٢٢).

● قراءة في ديوان (حصاد الريح) لخليفة الوقيان، فيصل خرتش، (البيان ع ٣٢٢).

● دائرة البحر الدلالية عند خليفة الوقيان، د.فايز الداية، (البيان ع ٣٢٢).

● حوار مع خليفة الوقيان، نذير جعفر، (البيان ع ٣٢٢).

● تفاصيل ليلى العثمان، محمد إبراهيم الحاج صالح، (البيان ع ٣٢٨).

● تجليات التقابل في ديوان (وعادت الأشعار؛ لعلي السبتي، طارق سعد شلبي، (البيان ع ٣٢٨).

● المقاربة النقدية عند سليمان الشطي، د. نعيم اليافي، (البيان ع ٣٢٩).

● سليمان الشطي وحكمة الثقافة، د. نعيم اليافي، (البيان ع ٣٣١).
● ملامح القص عند سليمان الشطي، عبدالكريم مقداد، (البيان ع ٣٣١).
● (إيكاروس) النص والتجريب (دراسة لمسرحية وليد الرجيب إيكاروس)، د.فايز الداية، (البيان ع ٣٣٩).
● (بحيرة) العدواني في التناص (دراسة قصيرة لأحمد العدواني)، د.أحمد علي محمد، (البيان ع ٣٣٩).
● علي السبتي (وعادت الأشعار) دراسة المجموعة الشعرية، رشيد يحياوي، (البيان ع ٣٢٦)

● تعقيب على وقائع النقد في مجلة البيان

أ- قسّمنا أعداد مجلة البيان على مرحلتين الأولى من بداية صدورها ١٩٦٦ حتى ١٩٩٠ والأخرى ما بعد ١٩٩١ حتى ٢٠٠٠ ذلك أن حدث الغزو ثم التحرير رافقهما اهتمام عربي بالكويت ونتاجها الثقافي والأدبي، ويمكن رصد حركة مميزة في هذا الإطار، ولعل الدراسة المفصّلة توضح الوعي النقدي والفكري واتجاه العلاقات بين النقاد والأدباء العرب والأدب الكويتي.

ب- كانت الفهارس في القسم الأول معينة على الاطلاع ورصد الجهد النقدي في «البيان» لذلك فالإحصاء شامل هنا، أما القسم الآخر فلم تُنظّم فهارسه ولم تدخل أعداد من المجلة في تتبعنا، لذلك فهذا عمل غير مكتمل، لكنه يقدّم شريحة واسعة سوف تستكمل فيما بعد.

ج- خاضت مجلة البيان تجربة جديرة بالتأمل لم يتح لها تصنيفنا للدراسات والمقالات أن تبدو جلية، ذلك أن تعاوناً جمع القائمين على تحرير المجلة في رابطة الأدباء وصحيفة «الأسبوع الأدبي» التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق فأنجزَ ملفان يضمان عدداً من المقالات والدراسات النقدية:

- الأول منهما حول الشاعر الدكتور خليفة الوقيان (البيان ع ٣٢٢) / مايو ١٩٩٧) وشارك فيه كتّاب سوريون هم: د.سمر روحي الفيصل ود.نعيم اليافي ود.فايز الداية والأديب عبدالكريم المقداد، والأديب محمد بسام سرميني، ومن الكويت: الأديب إسماعيل فهد إسماعيل.

- والثاني حول الأديب والناقد الكويتي الدكتور سليمان الشطي (البيان ع ٣٣١ / شباط فبراير ١٩٩٨) وقد شارك فيه من سورية: د.نعيم اليافي، ود.فايز الداية، والأديب عبدالكريم المقداد، والأديب محمد بسام سرميني ومن الكويت الأديب إسماعيل فهد إسماعيل.

إضاءات

١- يمكن أن نطرح تساؤلات لتشكل مع الإجابة مفاتيح نحيط من خلالها بهذا النتاج النقدي العربي للأدب الكويتي إذا ما تم لنا قدر أكبر من الاستقصاء الذي يوسع دائرة الإنصاف لهؤلاء النقاد ويؤكد أحكاما تطلق وتتطلب خطوات غير التي رأينا أو حركة عميقة لا تكتفي بالسطح تجول حوله:

● هل شكّلت أعمال للنقاد - العرب - مشروعاً نقدياً واضح الأهداف تجاه الإبداع الأدبي في الكويت؟، أي هل نرى فيها تكامل النظر في نوع أدبي (غنائية الشعر، القصة والرواية، المسرحية، المقالة) سواء جاء هذا في جهد ناقد واحد أو مجموعة من النقاد؟

● هل كان الأدب الكويتي ميداناً لتطبيقات نقدية لمذاهب ورؤى حديثة رغبة في تطوير الأداء الأسلوبي أو تحديث في إدراك التفاعل بين الإبداع والمستقبل؟

● إلى أي مدى كان الناقد يتطلع إلى الأديب والشاعر في توجهه النقدي - وهذا مرتبط كذلك بشمول التناول لعدد من الأعمال، وعمق التحليل بغوص في التفاصيل والوشائج - وأين موقع القارئ العادي من الرسالة النقدية؟

● كيف استخدم المنهج المقارن في دراسات النقاد الذين قدّموا تحليلاتهم بالتوازي أو بالتقاطع بين نصوص الأدب الكويتي وشخصيات الأدباء من جهة والنتاج الأدبي في الخليج العربي والجزيرة أو في الوطن العربي وبيئاته من جهة أخرى؟

٢- تستوقف جهود الدكتور محمد حسن عبدالله النقدية مَنْ يبحث في أدب الكويت، فقد ثابر على متابعة الأعمال الإبداعية الفكرية منذ ستينيات القرن العشرين حتى مطلع القرن الجديد، وقدّم نتاجاً غزيراً بين المقالة والبحث والكتاب، وكان يفيد من التفاعل بينها فالمقالات وبعض الدراسات تغدو كتباً، وتتنامى بعض الفصول في الكتب بإضافات لتؤول إلى كتب، وكانت له محاولة تأريخ الأدب في الكويت في كتابه «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» سنة ١٩٧٣ الذي اشتمل على الإطار الجغرافي والسياسي والفكري والثقافي وعلى الأنواع الأدبية النثرية، وبعد ذلك ضم مقالات وبحوثاً حول الشعر في مصنّف، واختار نصوصاً للشعراء في مصنّف آخر، وكان المنتظر إتمام المشروع وكذلك متابعته في المراحل التالية، ولعل وقوفه عند المسرح كان الأكثر تفصيلاً عندما طوّر الفصل الخاص به في «الحركة الأدبية والفكرية» وتنوّعت دراساته بين التحليل الفني لزوايا أسلوبية (الصورة عند أحمد العدواني) والمقارنة بين الأدباء في الخليج العربي والجزيرة، ولا شك أن إقامة الدكتور محمد حسن عبدالله في الكويت سنوات طويلة أتاحت له معايشة النشاط الإبداعي والثقافي، وفتحت له تجربته المزدوجة في الإبداع والنقد آفاقاً متنوعة سوف تنال حديثاً وافياً في دراسة النقد العربي للأدب في الكويت، وكانت رابطة

الأدباء قد أصدرت عدداً من مجلة البيان فيه عرض لتجربة الدكتور محمد حسن عبدالله (البيان ع ٢٥٤ / سنة ١٩٨٧).

٣- لعل ما قام به الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم في الدرس المقارن يمثل حالة متميزة فهو طبّق التحليل الاجتماعي والفكري مع التناول الفني للقصة القصيرة في الكويت والبحرين في كتابه «القصة القصيرة في الخليج العربي»، وأفاض في تتبع التفاصيل والوشائج بين الرؤى والبنية الفنية وكذلك قارب بين كتّاب القصة القصيرة في المراحل التي عرض لها (البدايات حتى أواخر السبعينات) وإذا ما توبع هذا النهج في العقود التالية فقد يغدو لدينا تبصّر متكامل، وقد بلغ الناقد هنا درجة قادرة على الإيصال سواء لدى الأدباء أو أولئك المتلقين للنتاج القصصي.

٤- اللافت للنظر بروز أسماء من أعطوا قدراً من الاهتمام واستمراراً مما يستدعي تبيّن مناهجهم وائتلافها واختلافها مع الأعمال النقدية الأخرى منهم د.حسن فتح الباب ود. مختار أبوغالي، أما د.إبراهيم عبدالرحمن فقد توقّف بعد مجموعة من المقالات نشرها في كتاب.

٥- من الظواهر الجديدة فيما بعد ١٩٩١ - ضمن دراسات مجلة البيان ومقالاتها - مشاركة الكتاب الذين لم يعملوا في الكويت أو لم تكن لهم صلات مباشرة بالبيئة الكويتية، وهذه مسألة تفيد في تتبع مدى وضوح التجربة الإبداعية الكويتية لديهم والمقارنة بمن كانوا أقرب إلى تلك البيئة.

وهنا قد يكون مجدياً أن يدوّن التجربة النقدية عدد من النقاد العرب - مقابل التجربة الشعرية - ولعل زاوية الرؤية والمصاعب والحلول تنوّر للنقاد الجدد، وتمثل حالة تناظرها حالات أخرى في بيئات الأدب العربي ونقده بالعيون العربية.

ختاماً نذكر أن هذه أوراق حلقة نقاش وحوار حول «الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب» سيبدأ البحث بعدها ويُستفاد من الآراء وما يستدرك.



هذا الكتاب

إضافة إلى القيمة الأكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين للقارئ، عبر صفحاته، أن بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكرا بالتزامن مع مراحل نشأتها الأولى، من خلال عدد من الأنشطة التي قام بها أبناؤها الرواد، والتي عكست عشق الكويتيين للثقافة، الذي تطور مع الزمن والتكنولوجيا، وازدهر مع مظاهر التقدم السياسي والاقتصادي للبلاد في النصف الثاني من القرن الأخير للألفية الثانية. ومع هذه التحولات عرفت الكويت أفواجا من الأدباء والشعراء والمسرحيين والكتاب، كانت لهم إنتاجات متنوعة في كل ميدان من هذه الميادين الإبداعية، فتأثروا بذلك الأدب العربي المعاصر ورفدوا رسالة الكويت في الثقافة العربية برافد جديد يضاف إلى دورها كمركز للنشر الفكري والثقافي، وهو الدور الذي طغى على إسهاماتها الأخرى المكونة لرسالتها الحضارية.

لذا رأى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن الوقت قد حان لينال هذا الإنتاج - المعاصر - حقه من التقييم والنقد والتحليل من منظور النقاد والكتاب العرب عامة، وهذا هو موضوع هذا الإصدار.

المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب
دولة الكويت

Bibliotheca Alexandrina
0651341